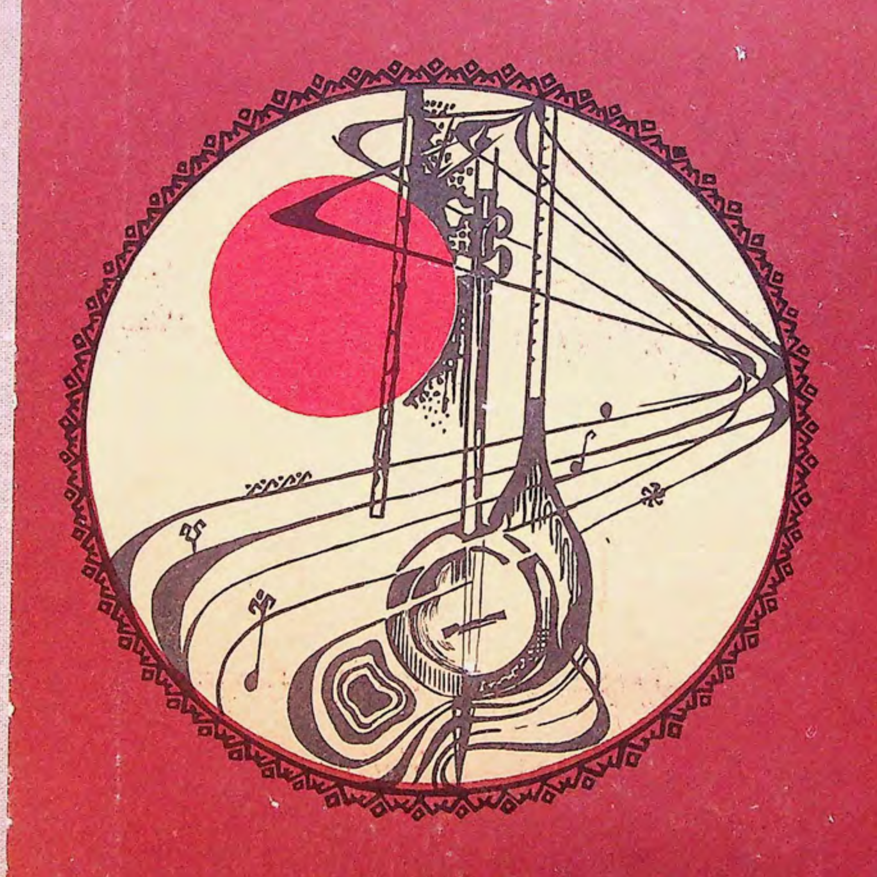
В. УСПЕНСКИЙ, В. БЕЛЯЕВ

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА



ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИМ. Ш. БАТЫРОВА АКАДЕМИИ НАУК
ТУРКМЕНСКОЙ ССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

В. УСПЕНСКИЙ и В. БЕЛЯЕВ

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

ТОМ 1

Издание 2-е

Статьи и 115 пьес туркменской музыки

Под общей редакцией В. Беляева

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ТУРКМЕНИСТАН»
АШХАБАД 1979





Народный Комиссариат по Просвещению
ТУРКМЕНСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ СОВЕТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В. УСПЕНСКИЙ и В. БЕЛЯЕВ

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

Статьи и 115 пьес туркменской
музыки

Под общей редакцией В. Беляева.

С одной картой, 33-мя иллюстрациями и многочисленными
нотными примерами в тексте.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
Москва — 1928.

Редакция, предисловие и комментарии
Э. Е. АЛЕКСЕЕВА

У $\frac{90110-138}{М\ 551(15)-79}$ 42—76

О ДВУХ ТОМАХ «ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКИ» И ЕЕ АВТОРАХ

(Вместо предисловия)

В литературе о Туркмении пока еще нет труда, который своей монументальностью и широтой охвата национальной музыки, своей научной достоверностью и художественными достоинствами представленных в нем музыкальных образцов мог бы быть поставлен рядом с основополагающей работой В. А. Успенского и В. М. Беляева. Первый том «Туркменской музыки», сыгравший, как известно, исключительную роль в становлении профессионального музыкального искусства республики, вышел в свет в 1928 году. Теперь эту книгу, изданную небольшим тиражом (всего 1000 экземпляров), трудно найти даже на полках научных библиотек. Подготовленная через год после выхода в свет первого тома вторая часть этого труда вообще в свое время не была опубликована (в 1936 году было отпечатано несколько контрольных экземпляров второго тома, которые сохранились лишь в частных архивах). Между тем, второй том «Туркменской музыки» не уступает первому ни по богатству собранных в нем фольклорных материалов и этнографических сведений, ни по глубине и ценности научного исследования. Больше того, оба тома представляют собой единый труд, многосторонне и комплексно охватывающий туркменскую народную музыку, многие образцы которой, зафиксированные в нем, с достаточным основанием могут быть отнесены сегодня к ценнейшим памятникам истории национальной культуры. Именно поэтому издание этой работы в ее полном виде, подготовленное Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР и Институтом истории им. Ш. Батырова Академии наук Туркменской ССР, является более чем своевременным.

Появление подобного труда в Туркменистане 20-х годов не было случайностью. «Туркменская музыка» В. Успенского и В. Беляева — в прямом смысле слова — детище революционных перемен, принесенных новой властью. Своей направленностью и самим своим пафосом работа эта тесно связана со вре-

менем, в которое создавалась. Ее можно с полным правом считать ровесницей Советского Туркменистана, ибо толчком к возникновению ее замысла послужило национальное размежевание республик Средней Азии, в результате которого Туркменистан стал самостоятельной республикой, с первых же шагов поставившей перед собой задачу развития самобытной национальной культуры. Острая необходимость осознать и изучить культурные традиции народа, в том числе и музыкальные, критически освоить и использовать художественный опыт многих поколений народных певцов и музыкантов в условиях, когда устоявшиеся веками нормы быта подверглись стремительной и коренной ломке, потребовала решительных мер и квалифицированных усилий. В республике не было своих профессионально подготовленных музыкантов-фольклористов, и поэтому обращение к помощи таких крупных специалистов, как В. А. Успенский и В. М. Беляев, было совершенно естественным.

Кстати, именно революция — обстановка пробуждения к новой жизни широких трудовых масс, огромный общественный подъем, сопровождающий перестройку буквально всех сторон жизни наших среднеазиатских народов, помогли В. А. Успенскому, до этого колебавшемуся в выборе своего жизненного пути, найти главное дело своей жизни и посвятить ему весь свой музыкальный и организаторский талант. Об этом писал впоследствии В. М. Беляев:

«За время с Октябрьской революции, которая застала В. А. в Ташкенте — городе, где он рос и воспитывался, где были сосредоточены его родственные связи и где он уже пользовался к этому времени заслуженной репутацией серьезного профессионального музыканта и композитора, до 1922 года В. А. не только нашел и определил свое призвание, но и сделал в области изучения музыки народов Средней Азии и художественных обработок этой музыки свои первые крупные шаги» [1].

К моменту образования Туркменской Республики Виктор Александрович Успенский (1879—1949) был уже хорошо известен своей собирательской и творческой деятельностью в Средней Азии. Один из первых энтузиастов-строителей музыкальной культуры Советского Узбекистана, он много сделал для того, чтобы привлечь внимание музыкальной общественности к музыкальному фольклору народов, населявших тогдашний Туркестан. Ему принадлежала инициатива первых музыкально-этнографических концертов в Средней Азии, им была описана хорезмийская табулатурная нотация, сделаны записи бухарских макомов. К этому времени уже прозвучали отдельные созданные им на основе среднеазиатского народного мелоса музыкальные сочинения, а давняя, еще со студенческих лет в Пе-

---

[1] В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М., «Советский композитор», 1971, стр. 71.

тербургской консерватории дружба с В. М. Беляевым переросла в тесное творческое сотрудничество, основой которого служил активный интерес к музыке Востока.

Не менее интенсивной и многогранной была в 20-е годы деятельность Виктора Михайловича Беляева (1888—1968). Его научные интересы обнимали обширную область, включавшую и музыкальную классику, и массовое музыкальное образование, и творчество ведущих современных композиторов. Среди опубликованных им к этому времени работ была и монография об А. К. Глазунове, и учебные пособия, и брошюры, посвященные музыке советских композиторов, и десятки статей и публикаций на самые разные темы. Но именно исследованию туркменского фольклора, к которому привлек Беляева В. А. Успенский, суждено было занять особое место в творческой биографии ученого, да и вообще в отечественной фольклористике: им открылась серия исследований музыки окраинных народов нашей страны.

Предложение приехать для записи народной музыки в Туркмению В. А. Успенский получил от руководителей республики вскоре после ее образования — в конце 1924 года. Однако знакомство В. А. Успенского с туркменской музыкой и туркменскими народными музыкантами началось значительно раньше: во время организованных в Ташкенте в 1921 году этнографических концертов, в которых была представлена музыка большинства народов Туркестана. Концерты эти, как известно, имели огромный общественный резонанс. По свидетельству В. Беляева, они явились «едва ли не первой попыткой организации широкой олимпиады национальной музыки и национального искусства»[1]. Для участия в них были вызваны, несмотря на трудности военного времени, известные туркменские народные музыканты, в том числе знаменитый Сары-бахши, часть репертуара которого вошла впоследствии во второй том «Туркменской музыки»[2].

Первая встреча с туркменской народной музыкальной культурой произвела на В. А. Успенского, по всей вероятности, очень глубокое впечатление, а сама музыка сразу увлекла исследователя своей самобытностью, совершенством и развитостью форм, высоким уровнем профессионализма.

«...Совершенно случайно мне пришлось быть непосредственным свидетелем Вашей работы в области изучения и записи мелодий и музыки коренных народностей Туркестана, и в частности туркменской; я увидел, с какой любовью, знанием, а главное, деликатностью Вы приступаете к Вашим работам; я увидел, как чутко Вы относитесь

---

[1] В. Беляев. Цит. изд., стр. 72.

[2] Сведения о посещении В. А. Успенским Сары-бахши и о записях, произведенных от него в конце 1927 года, см. во втором томе «Туркменской музыки» (№ 101—112).

ко всем движениям души наших музыкантов-исполнителей... я увидел, с какой бережливостью и уважением Вы познаете и улавливаете все оттенки народной музыки и творчества; я увидел, как велика и трудна Ваша работа при записи наших бедных мелодий и сколько нужно терпения и упорной работы, чтобы по слуху записывать эти мелодии; наконец, я увидел и результаты этой титанической работы — переложение мелодий для симфонического оркестра... Продолжайте и дальше так в области изучения музыки народов Туркестана, и Вы внесете в науку о народной музыке крупный вклад. Для этого Вам нужны вдохновение, энергия и умение. Последнее у Вас есть и оно неотъемлемо; что касается вдохновения и энергии, то их могут убить различные неблагоприятные обстоятельства, а потому я хочу указать Вам источник, где бы Вы могли обновлять эти элементы... Источник этот — альтруизм и та признательность народа, которая неминуемо должна проявиться в нем, как только он ознакомится с Вашей работой и соприкоснется с Вами».

(Н. Н. Йомудский — В. А. Успенскому, 14.V.1921)[1].

Энтузиазм, чуткость и умение быстро войти в контакт с народными исполнителями — неотъемлемые свойства истинного фольклориста — и, конечно же, человеческая теплота В. А. Успенского не могли не вызвать симпатии со стороны самих исполнителей, сразу же проявивших горячую ответную заинтересованность и желание сотрудничать. Об этом говорят примечательные строки из обращения к В. А. Успенскому туркменских участников ташкентских этнографических концертов.

«...Мы, туркмены — маленький степной народ — имеем и маленькую бедную степную музыку, но в нас внедрена большая, признательная душа, способность понимать и схватывать, и быть благодарными. Поэтому наша маленькая группа туркмен, получившая возможность здесь, в Ташкенте, познакомиться с Вами и присутствовать непосредственно при Ваших работах, проникаясь глубоким уважением к Вашим трудам, методам работы, способности понимать и схватывать движение народной музыкальной и творческой мысли, к Вашему деликатному подходу к живой человеческой душе и психике, очарована всем этим и Вы всецело привлекли наши сердца к себе как человек и свободный художник. От лица этой маленькой группы простых бесхитростных туркмен позвольте принести Вам нашу скромную благодарность, признательность и уважение за Ваше милое и сердечное отношение к нам, живым людям, и за глубокое внимание и понимание нашего музыкального творчества... Мы Вас поняли и всегда с Вами, и пусть не смущают Вас неудачи и трения: на земле путь ко всему бывает тернистый...».

---

[1] Здесь и далее приводятся фрагменты из писем, хранящихся в архивах ГЦММК им. Глинки, Центрального государственного архива Туркменской ССР, а также в Институте искусствознания им. Хамзы АН Узбекской ССР, где в настоящее время подготовлена к изданию переписка В. Успенского и В. Беляева.

Эти теплые строки — свидетельство большого взаимопонимания — делают понятной ту готовность, с которой В. Успенский принял приглашение работать над записью народной музыки в Туркмении.

Из трех музыкально-этнографических экспедиций, предпринятых В. А. Успенским в Туркмении, первая — начавшаяся в августе 1925 года — явилась самой результативной. Уже к маю 1926 года собранных материалов оказалось достаточно для того, чтобы составить обширный сборник фольклорных образцов. Теоретическое исследование и обобщение этого богатейшего материала взял на себя В. М. Беляев. Захваченный энтузиазмом и увлеченностью В. А. Успенского и вдохновленный самим материалом, Б. М. Беляев справился с работой настолько быстро, что уже в следующем, 1927 году первый том «Туркменской музыки», включавший, помимо нотных образцов, обширную исследовательскую статью и развернутый справочный аппарат, был полностью подготовлен к изданию. Еще через год том вышел из печати.

Объем, темпы и качество работы, выполненной В. А. Успенским и В. М. Беляевым, трудно переоценить, учитывая тот факт, что работа эта создавалась, по существу, на чистом месте, опереться ее авторам было практически не на что. Да и материал был собран в исключительно сложной обстановке. Общий социально-исторический фон коренных и далеко не безболезненных преобразований, меняющих лицо Средней Азии (кое-где еще не было уничтожено басмачество), создавал множество препятствий самого разного плана — финансовых, организационных, бытовых [1].

> «...Пишу тебе из сердца знойной Туркмении... Волею судеб попал я сюда записывать их песни. Условия жизни и работы, конечно, тяжелые: пески, жара, пыль... Работа трудная: такие ритмические комбинации, что черт его знает! Если хватит нервов, поеду, по окончании записей племен теке, к морю, к йомудам, а затем уже в сторону Хивы (Ташауз). Но боюсь, что такого напряжения нервов долго не выдержу».
>
> *(Успенский — Беляеву, 29.VIII.1925).*

---

[1] Это было время земельно-водной реформы 1925 года, уничтожившей остатки старых патриархально-феодальных отношений. Реформы, в ходе которой были лишены земли и воды 2298 крупных и прочих нетрудовых хозяйств, урезаны свыше 15 тысяч байско-кулацких наделов, а с другой стороны, землю и воду получили более 33 тысяч безземельных и малоземельных семей.

Сведения почерпнуты из доклада Д. Давлетова и М. Мошева «Социальное развитие туркменского аула в XX веке» на конференции «Социальное и культурное развитие стран Центральной Азии в конце XIX—XX веках» (ЮНЕСКО, Ашхабад, 1972).

Появление первого тома «Туркменской музыки» вызвало живейший отклик в научных кругах — прежде всего, среди востоковедов. О преобладающем отношении к этому капитальному труду говорят строки из писем, полученных авторами. «Могу с совершенно спокойной совестью сказать, — писал В. Беляеву Е. Бертельс, — что в первый раз я, наконец, увидел такую книгу, о которой уже давно мечтал. Вот это то, чего уже давно ждет востоковедение, первая научная разработка восточной музыки, которая действительно может быть названа вполне научной». Разумеется, широкий общественный резонанс выход в свет «Туркменской музыки» имел в самой республике.

> «...Сборник произвел у нас, в Ашхабаде, огромное впечатление: общее мнение таково, что мы приобрели капитальный вклад в научную литературу по Туркмении».
>
> *(А. П. Поцелуевский — Беляеву, 23.IV.1928).*

В откликах ряда музыкантов отмечалось, что содержание труда далеко выходит за пределы собственно среднеазиатской проблематики. «Оставляя в стороне музыкально-этнографическую часть книги, имеющую большую историческую ценность, Ваше исследование о туркменской музыке вносит много нового света в изучение не только восточной, но и европейской музыки и ее теоретических трактатов», — писал В. Беляеву Н. Финдейзен [1].

Наконец, всеобщее признание значительности научного вклада, сделанного авторами «Туркменской музыки», получило и своего рода материальное выражение — согласно заключению экспертной комиссии ЦЕКУБУ (Центральной комиссии по улучшению быта ученых) работа В. А. Успенского и В. М. Беляева была отмечена премией в размере 500 рублей.

Немало лестных характеристик труд Успенского и Беляева получил в отзывах зарубежных ученых. В музыкальных журналах — английских и немецких — появились похвальные рецензии (см. например, рецензию М. Д. Кальвокоресси в «The Musical Times», Лондон, 1928, или отзыв в журнале «Die Musik», Берлин, 1929, октябрь). Живо откликнулась на выход книги тюркоязычная пресса, как советская, так и зарубежная (в частности, ряд турецких изданий).

Материалы первой экспедиции В. Успенского и основанная на них статья В. Беляева сразу же привлекли внимание ученых разных стран и активно включились в международный научный обмен.

---

[1] Письмо Н. Финдейзена вместе с другими документами было любезно предоставлено Н. И. Беляевой. В настоящее время эти материалы переданы в ГЦММК им. Глинки (см. ф. 340).

«...При просмотре нотных примеров Вашей книги — русский текст ее будет мне переведен моим ассистентом — я обратил внимание на то, что туркменские мелодии, кроме турко-татарских аналогий (особенно в отношении ритма), имеют много сходства с арабскими или, лучше сказать, с мелодиями художественной музыки Переднего Востока... Настройка туркменской дутары, по-видимому, пифагорейская и основана на нисходящих квинтах (восходящих квартах) от высшего тона звукоряда. За это говорят следующие обстоятельства: ми первой октавы явно не является октавой от ми малой октавы, но 12-ой квинтой; наиболее старые системы за исходную точку берут верхнюю ноту звукоряда и тритон в 588 центов (в измеренной дутаре — 584 цента) может появиться только при квинтовом (квартовом) круге...

...Вы подарили нам большой и закладывающий фундамент для будущего труд, продолжения которого я жду с нетерпением».

(Э. Хорнбостель — Беляеву, 16.IX.1929).

Известный английский музыкальный писатель и переводчик С. В. Принг сообщал о своем намерении немедленно начать перевод «Туркменской музыки» на английский язык и просил прислать ему специальный экземпляр книги в самом скором времени.

«...Я не хочу, чтобы кто-нибудь сделал перевод ранее меня».

(Принг — Беляеву, 14.IV.1928).

Познакомился с «Туркменской музыкой» и посетивший СССР в 1929 году Пауль Хиндемит.

«...На днях здесь был Хиндемит. Я подарил ему экземпляр «Туркменской музыки», отметил ему лучшие, по моему мнению, пьесы и объяснил главное содержание книги. Он очень заинтересовался ею и сказал, что воспользуется оттуда материалом для своих композиций».

(Беляев—Успенскому, 10.I.1929).

Публикация туркменских записей В. Успенского послужила мощным стимулом к обращению композиторов к туркменскому народному мелосу. Были созданы не только серии обработок туркменских народных песен, но и сочинения крупных жанров для симфонического оркестра: «Туркменская сюита» А. Мосолова, сюиты «В степях Туркестана» М. Ипполитова-Иванова, «Туркменские картины» С. Василенко, «Туркмения» Б. Шехтера. Появились и камерные сочинения А. Мосолова, Н. Рославца, Г. Литинского, С. Василенко, В. Золотарева. В сентябре 1930 года в Москве был проведен специальный конкурс на лучшее сочинение для Туркмении. Конкурсная комиссия работала под руководством Р. М. Глиера, который, кстати сказать, и сам намеревался писать оркестровое сочинение на туркменские темы.

«...«Туркменская музыка» начинает влиять на художественную музыку. Скажу, кстати, что и в «Танцевальной сюите» Мосолова есть туркменские обороты».

(Беляев — Успенскому, 25.II.1929).

«...М. М. Ипполитов-Иванов взял у меня темы для четырехчастной «Туркменской сюиты», которую обещал сочинить в сентябре — октябре этого года... На днях выходят в свет «Туркменские ночи» Мосолова, кроме того он сделал обработку для голоса с ф-но «Аллалар, балам».

(Беляев — Успенскому, 20.VII. 1929).

Значительно меньшей известностью пользовались, естественно, неопубликованные материалы второго тома. Однако и они, ходившие по рукам, так или иначе нашли свое применение в сочинениях целого ряда известных композиторов, начиная от членов Проколла, опубликовавших сборник обработок туркменских детских песен, и вплоть до ныне здравствующих ведущих туркменских композиторов, включавших отдельные мелодии второго тома в произведения самых разных жанров.

«..Сообщу еще, что композиторские работы на туркменские народные темы развернулись очень удачно. Составлен сборник туркменских детских пьес. Для многих подобраны мелодии из твоего собрания, и получилось очень недурно (подбирал мелодии фактически я, а композиторы писали только аккомпанемент). Лобачев сгармонизовал все твои записи детских и женских песен. Где нехватило текста, там он дописан специальным поэтом. Все эти добавления будут переведены, конечно, на туркменский язык. Получился целый ряд очень симпатичных вокальных миниатюр, вполне пригодных для сольного исполнения. Правда, они привлекают больше своей законченностью, чем верностью туркменскому стилю, но это не такая уж беда при том условии, что обработки сделаны вполне художественно... Все эти работы показывают, что художественные средства для разработки туркменской музыки в высшей степени разнообразны... В общем, считая, так сказать, «поштучно», сделано не менее 50 пьес на туркменские темы в полугодовой промежуток. Разве это не замечательно?»

(Беляев — Успенскому, 30.VII.1930).

«Твои записи туркменской музыки пущены в ход и теперь обрабатываются на все лады по всем правилам искусства».

(Беляев — Успенскому, 19.IX.1930).

Если первый том явился результатом посещения В. А. Успенским Южной и Северной Туркмении в 1925—1926 годах, то в основу второго тома легли записи, сделанные во время последующих его поездок в Восточную (1927) и Западную Туркмению (1927—1928). Эта, вторая, экспедиция ставила своей целью не только посещение районов и запись музыки тех турк-

менских племен, которые не были охвачены в предыдущие поездки, но и выяснение вопросов о влиянии сопредельных народов на музыку туркмен. В частности, поездка к йомудам, кочевавшим близ колодца Дуэр, должна была дать представление о воздействии на их музыку со стороны киргизов. Аналогичную цель ставило посещение курдских поселений в Каахкинском районе.

Материалы второго тома существенно раздвигают территориальные и жанровые представления о туркменской музыке. Помимо более чем 200 новых произведений профессиональных народных музыкантов — бахши, дутарчи, гыджакчи — сюда были включены первые 30 записей бытового народного пения (так называемые «женские песни»), в том числе редкие образцы обрядового пения (зыкыр) и особых видов девичьего игрового пения (аяк-ляле, додак-ляле, богаз-ляле).

В исследовательских главах второго тома критически пересматриваются отдельные положения опубликованной части труда. Особое внимание при этом уделяется анализу женских песен и обмерам народных музыкальных инструментов. Ценнейшим источником сведений по истории туркменской культуры является составленный В. М. Беляевым по материалам обоих томов список народных музыкантов, включающий около 250 имен, множество биографических фактов и дат.

Тем не менее, судьба второго тома складывалась настолько же неудачно, насколько завидной была участь первого тома. Публикация постоянно наталкивалась на все новые и новые трудности. То в разных инстанциях возникали критические замечания, иногда прямо противоречащие предыдущим требованиям, то диалог в переписке с издательством или Туркменкультом (Туркменский Государственный научно-исследовательский институт) превращался в продолжительный монолог, то просто терялись рукописные материалы. В письмах В. Беляева и В. Успенского радостные надежды на скорое издание второго тома сменялись нотками тревоги и беспокойства.

«...Второй том «Туркменской музыки» через 2—3 недели идет в печать. Стоимость издания определена в 4.300 руб. Здесь, значит, все в порядке».

(Беляев — Успенскому, 27.XI.1930).

«...В своем письме от 29.XI с. г. я выражал беспокойство о возможной потере на почте (при пересылке в ту или иную сторону) материалов 2-го тома «Туркменской музыки». Через несколько недель после отправки этого письма я получил извещение о потере моей рукописи «К вопросу о происхождении доисторических музыкальных культур» в Музгизе. Ранее же в Комакадемии был затерян второй экземпляр 2-го тома «Туркменской музыки». Имея все это ввиду,.. я прошу ТГНИИ выслать мне сумму для снятия копии с имеющегося у меня материала, тем более, что ТГНИИ просит о присылке его во второй

раз. В первый раз весь материал по 2-му тому был послан мною Туркменкульту в 1929 году, по окончании работы».

(Беляев — Туркменкульту, 10.XII.1930).

«...«Руководство к обмеру народных инструментов» уже сдано в набор. Недельки через две туда же пойдет, вероятно, и наш второй том, который я сейчас снова просматриваю, теперь уже окончательно. Сценарий тонфильма «Туркменская музыка» на днях я закончил и послал в Ашхабад...»

(Беляев — Успенскому, 25.I.1931).

«... Ваше письмо от 14.XI с. г. мною получено. Во исполнение содержащейся в нем просьбы я в ближайшие дни высылаю Вам все материалы,.. а именно:

1) текст титула, обложки и оглавление на 11 страницах,
2) мою статью на 103 страницах,
3) приложение к моей статье на 32 страницах,
4) описание экспедиции В. А. Успенского на 97 страницах,
5) 250 записей туркменских музыкальных произведений В. А. Успенского,
6) карту экспедиций В. А. Успенского и
7) 32 фотографии.

...Меня до последней степени удовлетворяет Ваше обещание просмотреть материал в самый короткий срок и интерес нового руководства Института к произведенной В. А. Успенским и мной огромной работе. За последние годы этот интерес отсутствовал, что определенно видно из того, что ни законченная в первой редакции в 1929 году работа, ни полная переработка ее мною в 1931 году (произведенная по моей личной инициативе), ни, наконец, неоднократные настояния т. Атабаева не выводили Институт из состояния безразличия по отношению к этой работе. Это было тем более странно, что все мои предыдущие работы проводились мною в полном контакте с Институтом и я всегда был точен в исполнении принятых на себя обязательств»...

(Беляев — Туркменкульту, 29.XI.1933).

«... От Карпова Т. И. получил письмо, где он пишет, что твоя статья (?) задерживает выпуск «Туркменской музыки»...»

(Успенский — Беляеву, 4.VII.1937).

Первоначальный замысел авторов «Туркменской музыки» не ограничивался двумя томами. Они мыслили свою работу как постоянно расширяющуюся и постепенно охватывающую все новые районы Туркмении и новые жанрово-стилистические пласты ее народной музыкальной культуры. Речь шла, в частности, о подготовке третьего тома «Туркменской музыки», были даже выделены средства для его издания. В этом томе предполагалось опубликовать материалы третьей туркменской экспедиции В. Успенского, организованной в 1930 году. Но отчасти ввиду неуспеха этой экспедиции, в основном же из-за задержки второго тома, третий том так и не был подготовлен.

«...Что касается издания III тома, то вместо этого расхода (материалов на третий том сейчас не наберется) нужно предусмотреть расход на создание учебных руководств как для преподавателей, так и для учащихся Музыкального техникума в Ашхабаде».

(Беляев — Туркменкульту, 3.VIII.1930).

Говоря о достижениях и трудностях, с которыми была связана работа над записями туркменской музыки, оценивая вклад В. Успенского и В. Беляева в музыкальную культуру молодой советской республики, нельзя не сказать несколько слов об искренней и плодотворной дружбе двух замечательных музыкантов, о самом характере их многолетнего творческого сотрудничества.

Создание двухтомной «Туркменской музыки» явилось наиболее значительным результатом этого сотрудничества и самым наглядным отражением его принципов. Как уже отмечалось, выпуск первого тома сыграл исключительную роль в судьбе авторов: он многое определил в их творческой биографии. Именно эта книга в большей мере, чем другие работы В. Успенского, способствовала всеобщему признанию его как одного из пионеров собирания музыкального фольклора Советского Востока. И именно это исследование В. Беляева — кстати сказать, единственный труд, написанный им в соавторстве, — определило главное направление всей дальнейшей научной деятельности ученого, сразу же выдвинув его в ряды виднейших отечественных специалистов в области музыкальной фольклористики. («Неожиданно оказалось, что, как это ни странно, я самый большой специалист по народной музыке», — с удивлением писал он В. Успенскому в 1930 году в связи с организацией Всесоюзной Олимпиады народного искусства).

Совместная работа над томами «Туркменской музыки», целиком захватившая ее авторов в 1926—1929 годах, была своего рода кульминационным пунктом многолетней творческой связи В. Успенского и В. Беляева. Но связь эта не возникла на пустом месте и не прервалась впоследствии. Заметим здесь, между прочим, что на удостоверении, с которым в ноябре 1917 года «свободный художник» Виктор Александрович Успенский направляется «в города и поселения Кавказа и Туркестана для собирания местных народных песен и изучения народного музыкального искусства», наряду с подписью А. К. Глазунова стояла подпись В. Беляева, тогдашнего секретаря Художественного Совета Петроградской консерватории. Со студенческих лет и до последних дней тесный контакт между музыкантами и друзьями почти не прерывался. Они следили за работами друг друга, делились идеями, планами, сомнениями. Они считали своим долгом держать друг друга в курсе событий, знакомить с последними композиторскими опытами и научными публикациями. В этом отношении, естественно, большую помощь другу

мог оказать В. Беляев, находившийся в самом центре музыкальной жизни столицы.

В. Беляев взял своего рода шефство над музыкально-этнографической деятельностью В. Успенского в Средней Азии, постоянно помогал ему советами и делом, никогда не отказывал в консультации и поддержке во всех начинаниях. Много раз он выступал с докладами и сообщениями о собирательской и научной работе В. Успенского [1]. Когда же В. Успенскому в его самоотверженной деятельности в Узбекистане и Туркмении приходилось сталкиваться с непониманием, а порой даже с нападками и обвинениями, В. Беляев спешил прийти на помощь, привлекая к этому, если требовалось, видные музыкальные авторитеты.

«... Я, Мясковский, Шварц, Шебалин и Книппер подали в ССК бумагу с просьбой защитить тебя от газетной травли».

(Беляев — Успенскому, 5.IV.1933).

Решительным ответом на необоснованные упреки в адрес собирателя звучит теперь уже неоднократно цитировавшаяся обстоятельная, проникнутая теплым чувством исследовательская статья В. Беляева «Путь труда и энтузиазма. Музыкально-этнографическая работа В. А. Успенского», предназначавшаяся для журнала «Советская музыка» и открывавшаяся следующим категорическим заявлением:

«Стаж музыкально-этнографической работы одного из крупнейших собирателей и исследователей музыки народов Средней Азии — Виктора Александровича Успенского совпадает с эпохой победы пролетариата, установления Советской власти и бурного развития социалистического строительства в СССР и является стажем работы советского музыкального этнографа и ученого» [2].

Что же касается научного сотрудничества авторов «Туркменской музыки», то, хотя оно и протекало в основном в форме переписки, но тем не менее было многосторонним и по-настоящему действенным. Было бы неверным думать, что работа В. Беляева над фольклорными материалами начиналась только после того, как он получал готовые записи В. Успенского, что эта работа носила сугубо редакторский и бесстрастно аналитический характер. В. Беляев выступал как постоянный консультант, советы которого помогали В. Успенскому в его полевой

---

[1] В разные годы такие сообщения состоялись на заседаниях научно-художественной секции ГУСа, этнографической ассоциации ГИМН'а, в Институте истории искусств, в Этнографической комиссии Русского географического общества.

[2] В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности, стр. 76.

работе, непосредственно в процессе записи фольклорных произведений. Подобного рода контакты, налаженные в работе над двумя туркменскими томами, продолжались и в последующих трудах, в частности при записи вариантов отдельных частей узбекских макомов в Ташкенте в 1930—1931 годах.

Интенсивная, на протяжении многих лет не прекращавшаяся переписка В. Успенского и В. Беляева содержит богатый материал, позволяющий судить и о чисто человеческих взаимоотношениях авторов «Туркменской музыки». Внимательному читателю этих писем, насыщенных интересными мыслями и массой фактов как биографически-житейского, так и общекультурного характера, раскрываются душевные свойства корреспондентов, в чем-то близкие, но в то же время удачно дополняющие друг друга. В переписке друзей четко отражены их творческие индивидуальности, вкусы, пристрастия. Свойственные В. Успенскому горячность, темперамент, его умение быстро, точно и лаконично фиксировать факты, впечатления, музыкальные образы выразительно оттеняют аналитическую тщательность, порой даже скрупулезность, широту научного кругозора, которыми отличаются обстоятельные письма В. Беляева. При всей теплоте и сердечности товарищеской переписки, в ней нередко звучит нелицеприятная критика; мягкие, иногда трогательно-нежные интонации сменяются сугубо деловым тоном.

«...Теперь по поводу самой техники записи. Я тебе об этом писал уже несколько раз, но мне кажется, что не все мои советы ты принимаешь к сведению. Это мне видно особенно из того, что ты хочешь прислать мне материалы только по окончании записи, в то время как я все время прошу тебя прислать мне посмотреть хотя бы часть работы, но обязательно сейчас...

Пишу тебе об этом еще раз, так как совершенно уверен, что во многих отношениях промахи в твоей записи найдутся и исправлять их после окончания работы будет очень трудно, если не совсем невозможно».

(Беляев — Успенскому, 25.I.1931).

При всей близости методологических принципов в подходе к творчеству народных музыкантов, при всем единстве исходных эстетических позиций, на которых зиждилось творческое содружество В. Беляева и В. Успенского, между ними временами возникали и существенные расхождения по вопросам практического характера, затрагивающим порой и самый метод записи, и выбор первоочередных объектов.

«...Все высказанные здесь соображения убеждают меня в том, что нужно особенно бережно относиться к определению звукорядов и не спешить объявлять «фальшью» явления, не поддающиеся быстрому определению».

(Беляев — Успенскому, 16.II.1931).

Расхождения касались не только необходимости тщательных обмеров народных инструментов или бытовых жанров народной песни, о чем еще будет сказано, но и понимания некоторых существенных с точки зрения эстетики и технологии вопросов. И уж совсем не удивительно что, обладая разными вкусами и темпераментами, друзья расходились иногда в оценках конкретных музыкальных произведений.

«...Мосолов три свои прекрасные пьесы для фортепиано озаглавил «Туркменскими ночами».

(*Беляев — Успенскому, 10.I.1929*).

«...Ничегошеньки в «Туркменских ночах» не понял. Не нашел ни ночного, ни туркменского».

(*Успенский — Беляеву, 4.X.1929*).

Если не считать этих мелких разногласий и говорить по существу выдвинутых «Туркменской музыкой» проблем, то здесь заметна определенная эволюция как во взглядах каждого из авторов работы по мере накопления опыта и материала, так и изменение их общей, согласованной позиции от первого тома ко второму. Сближение точек зрения происходило не без специальных усилий и под воздействием критических откликов на выход первого тома. Впрочем, и сами авторы вполне осознавали отдельные его пробелы, которые намеревались восполнить во второй части труда.

Трезвую и достаточно объективную оценку своих первоначальных установок, равно как и уязвимости исходных собирательских позиций В. Успенского, В. Беляев дал в кратком предисловии ко второму тому, а также в уже цитировавшейся статье 1935 года, где содержалась критика тех установок, которыми руководствовался В. Успенский в своей первой экспедиции и которые во многом определили как ценность, так и недостатки первой части «Туркменской музыки».

Подход В. Успенского к народной песне В. Беляев удачно назвал подходом «археологическим». «Хранителями археологических музыкальных ценностей В. А. считал „стариков-профессионалов“, являющихся „настоящими народными баянами“, хранителями „чистоты“ национальной традиции в музыке», — писал В. Беляев, справедливо отмечая связанный с этим ограниченный «музыкально-исследовательский кругозор»[1], сказавшийся на жанрово-стилевом составе первого тома. «Увлекшись тем новым и глубоко интересным миром профессионального (имеется в виду народно-профессиональное искусство туркменских бахши и виртуозов-инструменталистов — *Э. А.*), который раскрылся перед ним во время его работ в Туркмении», В. Ус-

[1] В. Беляев. музыкальном фольклоре и древней письменности, стр. .9—80.

пенский поначалу «как бы с закрытыми глазами проходил мимо ценных явлений национального музыкального творчества, попадавшихся ему на пути»[1]. Как и в неопубликованном введении ко второму тому, В. Беляев верно указывал здесь на один из существенных пробелов в материалах первого тома — на отсутствие в нем образцов туркменского бытового пения, так называемых «женских песен».

Однако уже к началу 30-х годов усилиями В. Успенского, всячески поощряемого советами В. Беляева, было собрано уже весьма значительное число бытовых мелодий. В одном из очередных отчетов, представленных в Туркменкульт, упоминался находящийся в печати сборник женских песен объемом в 10 печатных листов (указывался даже предполагавшийся тираж издания — 3000 экземпляров)[2]. Возможно, часть материалов этого сборника и составила впоследствии заключительный раздел второго тома.

Второй том «Туркменской музыки» должен был ликвидировать и другой существенный пробел исследовательской части первого тома — отсутствие точных обмеров туркменских народных инструментов. Результаты этих обмеров, выполненных В. Успенским по просьбе В. Беляева, а частично и им самим, представляются теперь едва ли не наиболее ценными сведениями, содержащимися в аналитической части тома. Не случайно та часть этих материалов, которая была опубликована В. Беляевым в его «Руководстве для обмера народных музыкальных инструментов» (М., Музгиз, 1931), вызвала живейший интерес исследователей-инструментоведов. Обмеры туркменских и узбекских инструментов, продемонстрировавшие поразительную устойчивость музыкальных традиций и строгое соответствие народных приемов построения инструментов акустическим нормам, привели в восторг такого искушенного знатока, как Э. Хорнбостель.

> «...Нормы измерения этих инструментов столь близко отвечают теоретическим мерам, что большего соответствия я еще не встречал в моей практике... Я с напряжением жду, что еще за чудеса Вы вывезете нам из колыбелей нашей культуры».
>
> *(Хорнбостель — Беляеву, 14.I.1930).*

Таким образом, материалы второго тома, будь они своевременно изданы, исключили бы многие упреки, предъявлявшиеся авторам «Туркменской музыки». Не пришлось бы, вероятно, до сих пор сталкиваться с укоренившимся представлением об отсутствии у туркмен развитого бытового пения и об абсолютном преобладании у них народно-профессионального искусства.

---

[1] В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности, стр. 80.
[2] Государственный архив Туркменской ССР, фонд 67, опись 2, ед. хр. 16.

Разумеется, отсутствием бытовых песен и инструментальных обмеров не исчерпывались недостатки опубликованной части исследования. В частности, не были полностью лишены оснований критические замечания, касавшиеся отсутствия социально-классовой дифференциации жанров туркменской народной музыки и явного преувеличения того влияния, которое могла оказать на музыку туркмен средневековая арабская культура. Стремясь учесть эти замечания при подготовке второго тома, его авторы допустили другую крайность. Они отказались от теории влияний и заимствований в фольклоре и по существу перешли на позиции теории стадиальности. Вопрос о следах арабского влияния в туркменской народной музыке вообще был обойден ими. Вряд ли это представляется сегодня правильным, тем более, если иметь в виду, какой смысл В. Беляев (вслед за Г. Дж. Фармером, явное воздействие работ которого ощущалось в исследовательских главах первого тома) вкладывал в понятие «арабская цивилизация». Под последней он понимал культуру, сложившуюся у народов Передней и Средней Азии к VIII веку на основе употребления арабского языка в научном и литературном обиходе, но, разумеется, не собственно культуру арабского народа. Обращая же внимание на самый факт сохранения в поэтическом и музыкальном фольклоре туркмен классического наследия XI—XII веков, Б. Беляев убедительно подчеркивал устойчивость и богатство фольклорных традиций.

Еще труднее согласиться с прямолинейным «социологизированием», пронизывающим все исследовательские главы второго тома. Это более всего касается трактовки искусства бахши, якобы являвшихся выразителями классовых интересов крупных феодалов. Действительно, в художественном наследии, сохраняемом искусством туркменских бахши, ярко запечатлелась феодальная эпоха; она отразилась в нем достоверно и полно — во всей своей сложности и противоречивости. И если сегодня мы сравнительно немного знаем о демократических моментах в дореволюционном творчестве бахши, то это во многом объясняется антагонистической сущностью классового общества, в котором демократическая ветвь культуры жестоко подавлялась, ее представители подвергались гонениям, а их произведения насильственно вытравлялись из памяти народа.

При всех своих внутренних противоречиях и недостатках, обусловленных как временем, так и историей ее создания, двухтомная монография В. Успенского и Б. Беляева, открывшая перед музыкантами-профессионалами неизвестный ранее мир туркменской народной музыки и наметившая новое исследовательское направление в отечественной музыкальной фольклористике, в полной мере сохраняет свою актуальность в наши дни. Непреходящая ее ценность заключается прежде всего в том обширном музыкальном материале, который по существу далеко выходит за рамки профессионального искусства бахши, по-

скольку его глубокий и тщательный анализ непосредственно подводит нас к самой туркменской народной песне. Изучение этого труда представляет особый интерес в методологическом плане, причем не столько благодаря тем влияниям, которые испытали на себе его авторы, но еще больше из-за того воздействия, которое этот труд оказал и продолжает оказывать на целое поколение исследователей народной музыки.

Во введении к первому тому «Туркменской музыки» В. Беляев высказал надежду, что труд этот принесет пользу будущим исследователям музыки сопредельных туркменам народов: персов, узбеков, азербайджанцев, афганцев. Надежда эта вполне оправдалась. По-своему стройная и целостная теоретическая концепция В. Беляева (разумеется, с учетом неизбежных корректив, вносимых временем и общим развитием советской музыкальной фольклористики) находит сегодня новые косвенные подтверждения. И сами записи В. Успенского, и их исследование В. Беляевым продолжают служить образцом для многих фольклористов, и не только советских [1].

Переиздание этой работы вместе с материалами второго тома сделает ее влияние еще более глубоким и действенным. Новый, совершенно необходимый толчок даст оно на время угасшей было фольклорно-собирательской деятельности в самой Туркмении [2]. Далеко не исчерпаны, как нам кажется, и возможности «Туркменской музыки» стимулировать общее музыковедение и композиторское творчество в республике.

Работа В. Успенского и В. Беляева давно уже вошла в культуру Туркмении неотъемлемой ее частью. Она как бы включилась в жизнь, судьба ее переплелась с судьбой многих людей, так или иначе причастных к ее созданию [3]. Она остается памятником сложного, но яркого и обнадеживающего времени, когда закладывались основы многонациональной советской музыкальной культуры, вбиравшей в себя все лучшее, что сохранилось в музыкальной памяти разных народов, времени,

---

[1] Это можно ощутить, знакомясь, в частности, с работами Марка Злобина, хотя по целому ряду вопросов его позиция резко расходится с позицией авторов «Туркменской музыки» (см., например, одну из последних его публикаций, посвященных музыке Афганистана, в том числе и туркменской, — Slobin, M. Music in the culture of Northern Afghanistan. Tucson, University of Arizona Press, 1974).

[2] Отрадно отметить, что в некоторых записях последнего времени подтверждаются многие теоретические выводы В. Беляева и наблюдения В. Успенского, в том числе и в области редких, «реликтовых» жанров туркменского фольклора.

[3] Не случайно, когда зашла речь о восстановлении доброго имени Мухаммедмурада Непеслиева, на стол следователя лег первый том «Туркменской музыки», где было сказано немало теплых слов об этом скромном человеке и страстном любителе народной музыки, который «должен снискать себе уважение и благодарность в памяти туркменского народа как первый туркмен, который принял активное участие в собирании туркменского музыкального фольклора» (стр. 127).

когда традиционный для русской демократической культуры интерес к музыке Востока смог активно проявиться в плодотворной собирательской деятельности целого ряда превосходных музыкантов.

Невольно хочется сопоставить здесь «Туркменскую музыку» с создававшимися одновременно с ней казахскими и киргизскими сборниками А. В. Затаевича. И здесь и там — неуемный энтузиазм, отразивший дух времени, поразительная трудоспособность, горячая увлеченность искусством народных мастеров (даже некоторые слабости и просчеты оказались общими, характерными для данного этапа освоения среднеазиатского фольклора). Но главное — принципиально одинаковый, творческий подход к народной мелодике, стремление остаться при записи верным ее духу, но не букве.

«...Что это не обычная российская скучная „этнография", мне ясно. Что это не немецкий строго вымеренный, с фонографа расшифрованный по методам Vergleichende Musikwissenschaftsammlung, мне тоже ясно. Что ученые музыковеды вправе Вам не верить, хотя они знают, что это дело Вашей жизни,— мне еще яснее. И все-таки Ваша книга волнует и радует меня».

(Асафьев — Затаевичу, 18.IX.1931) [1].

«Пусть меня упрекают в том, что я чрезмерно увлечен своим предметом и, может быть, отношусь к нему с пристрастием, — писал А. Затаевич в предисловии к одному из своих сборников. — Охотно принимаю на себя этот упрек, тем более, что со своей точки зрения вижу в нем величайшую для себя похвалу, будучи убежден, что в деле воспроизведения на бумаге никем еще не уловленных, да и вообще — мало кому известных песенных богатств... больше, чем в каком-либо другом деле, необходим элемент внутреннего сотворчества, восторженного и всестороннего сочувствия исполняемому, вне чего всякая запись явится только холодным и безжизненным протоколом, засушенным музейным препаратом, утерявшим эластичность и теплоту жизненности»[2].

Это полемически заостренное высказывание А. Затаевича звучит сегодня так, как если бы оно относилось не только к его собственным трудам, но и к работам всех первооткрывателей национального музыкального фольклора, среди которых авторам «Туркменской музыки» принадлежит одно из почетнейших мест.

* * *

---

[1] ГЦММК, ф. 6, инв. № 220.

[2] А. Затаевич. 500 казахских песен и кюй'ев. Алма-Ата, 1931, стр. XIV.

На этом можно было бы закончить, если бы не опасения, что приведенные в заключение слова Асафьева и Затаевича высветят только одну сторону, лишь одно из достоинств «Туркменской музыки» — уникальную ценность лежащих в ее основе музыкальных образцов, мастерски зафиксированных в нотных записях.

Прибавим к этому меткость этнографических наблюдений и обилие исторических фактов, привлекаемых для их осмысления, несомненные литературные достоинства путевых дневников В. Успенского, то есть то, чем всегда была сильна отечественная этнография. Отметим еще раз систематичность и завидную тщательность аналитических описаний В. Беляева, ни в чем не уступающих трудам корифеев сравнительного музыкознания.

И если нужно было бы теперь подумать об эпиграфе к этим заметкам о туркменском двухтомнике В. Успенского и В. Беляева и об удивительном творческом содружестве его авторов, в памяти невольно возникли бы знаменитые пушкинские «лед и пламень» или строки об «алгеброй поверенной гармонии».

Э. Алексеев

ВВЕДЕНИЕ

На мою долю выпала почетная и трудная задача написать вступительную статью к «Сборнику туркменской музыки» В. А. Успенского, составленному им из записей, сделанных во время его музыкально-этнографической экспедиции в Туркменистан. Экспедиция была организована Народным комиссариатом просвещения Туркменской ССР и состоялась осенью 1925 года (вторая половина августа, сентябрь и октябрь) и весной 1926 года (с конца февраля до середины июня). Уже первое ознакомление с записями туркменской музыки, сделанными В. А. Успенским, показало, что они содержат материал огромного этнографического, исторического и художественного значения. Чем дальше я работал над их исследованием, тем глубже складывалось у меня убеждение в справедливости первого впечатления.

Три стороны туркменской музыки особенно привлекли мое внимание: 1) сложность и тонкая разработанность как в отношении формы, так и в отношении гармонии, 2) своеобразие звукового материала и приемов его разработки и 3) наличие в этой музыке строгой и последовательно примененной композиционной системы, свидетельствующей о многих веках стоявшей за ней своеобразной и законченной музыкальной культуры. Все эти особенности туркменской музыки заставили меня искать им объяснения, которые я и нашел в несомненной связи между туркменской музыкой и музыкой арабо-персидской культуры в эпоху ее расцвета, что я и пытался доказать всеми имевшимися в моем распоряжении средствами. Этих средств было не так уж много, так как область, в которой я работал, является в настоящем смысле этого слова девственной почвой, которую еще не начал распахивать плуг европейской музыкальной науки.

Главным материалом, которым я оперировал в своей работе, были сведения, собранные В. А. Успенским во время его экспедиции. Само собой разумеется, что не все они обладают

необходимой степенью достоверности и точности и что, благодаря этому, они часто создают шаткую почву для тех или иных выводов и заключений, которые могут потребовать в дальнейшем проверки и исправления.

Вторым источником, из которого я получал материалы, был Государственный Ученый Совет Туркменской республики, приславший мне записи и переводы стихотворений, имевших то или иное отношение к записям туркменской музыки В. А. Успенского. Записи и переводы эти были сделаны А. П. Поцелуевским и Беки-Бердиевым со слов Мухаммед-Мурата Непеслиева. Всем им, как и П. К. Карабекову, принявшему участие в установлении правильной транскрипции собственных и географических имен и туркменских слов, встречающихся в моей работе, я и приношу здесь глубокую благодарность за товарищескую помощь. Латинская транскрипция названий пьес «Сборника туркменской музыки», также транскрипция текстов стихотворений, выполнена А. П. Поцелуевским *[1], стремившимся, как он сообщает, возможно точнее передать выговор Мухаммед-Мурата Непеслиева.

Третьим источником получения материалов для моей работы были многочисленные беседы со знатоком Туркменистана проф. А. Н. Самойловичем, с проф. Е. Э. Бертельсом, с любезнейшим и добрейшим Н. Н. Йомудским, с Анна Караджаевым (первым, кто оказал мне помощь в расшифровке текстов вокальных произведений туркменской музыки в записях В. А. Успенского), с К. К. Юдахиным и др., а также переписка с д-ром Генри Джорджем Фармером (Henry GeorgeFarmer) **, чьи указания имели для меня огромное значение. Всем этим лицам я приношу мою особую благодарность за их глубоко ценную помощь. А. Н. Самойлович и Е. Э. Бертельс, кроме того, взяли на себя труд просмотреть всю работу в рукописи и сделали целый ряд весьма важных для меня указаний и советов. Кроме этих лиц, особый интерес к моей работе проявили и содействовали ускорению ее издания Кайгысыз Атабаев, Бяшим Перенглиев, Кумыш-Али Бориев и В. В. Степанов, сделавший все от него зависящее для успешного завершения моей работы.

Сознавая лучше, чем кто-либо, большие недостатки моей работы, я все же со спокойной совестью отдаю мой труд на общественную оценку, так как в нем я не выпустил из поля зрения ни одного касающегося туркменской музыки факта, который так или иначе стал мне известным. Кроме желания осветить вопрос о туркменской музыке по возможности со всех сторон, мною руководило еще желание все время оставаться на научной почве и стремиться к возможно более широким обобщениям. Подобные обобщения пока еще не вполне свой-

---

[1] Комментарии редакторов настоящего издания см. в конце тома.

ственны нашим музыкально-этнографическим работам, по большей части состоящим из сборников народных песен и мелодий, материал коих не подвергается научной и критической обработке. Виною этому, нужно полагать, прежде всего является то обстоятельство, что выводы всегда делаются из сравнений, а сравнения в области музыкальной этнографии пока до крайней степени затруднены отсутствием научно осмысленных материалов из тех областей, которые желательно было бы привлечь для сравнения. В своей работе я особенно остро чувствовал недостаток, чтобы не сказать отсутствие материалов из смежных туркменской музыке областей персидской, узбекской, азербайджанской и афганской музыки. Буду рад, если будущим исследователям музыки только что поименованных народов моя скромная работа принесет хоть самую минимальную пользу.

заключение своего введения скажу еще, что над настоящей статьей я работал с большим увлечением и так вошел в исследуемый мною мир туркменской музыки, что у меня временами было чувство, как будто бы я сам с Виктором Александровичем Успенским проделал всю экспедицию и, хотя был отделен тысячами верст от места его путешествий, видел своими глазами и слышал своими ушами то, что видел и слышал он. Причиной этого, несомненно, является тот энтузиазм, которым постоянно полон В. А. Успенский, и то бескорыстие и самоотверженность, которые являются прирожденными его качествами и которые с такой легкостью открывают ему доступ к психологии народных музыкантов *.

Виктор Беляев.

Москва, 13 июля 1927 года.

ЧАСТЬ I

В. БЕЛЯЕВ

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

ГЛАВА I

Арабские влияния в европейской музыке. — Роль Туркестана в истории арабской культуры. — Музыкальное искусство Средней Азии и его отношение к европейской музыке. — Хорезмийская нотация. — Музыка туркмен как носитель традиций арабской музыкальной культуры.

Чем больше исследователи обращают свой взор к тому, что обычно называется Востоком, чем больше они занимаются изучением его истории и культуры, тем яснее становится историческая зависимость европейской культуры от арабской или, вернее, мусульманской культуры. Если это было ясно в области науки, то в области искусства, вообще, и в области музыки, в частности, мы до последнего времени не обладали в этом отношении достаточным количеством проверенных сведений. Лишь в самое последнее время интерес к музыкальному Востоку обостряется и приносит с собою неожиданно важные для истории европейской музыки плоды. Чрезвычайно важны в этом отношении все работы, опровергающие ложные взгляды, укрепившиеся в нашем сознании по поводу живой музыки той или иной мало исследованной народности, взгляды, основанные не на изучении самой музыки данного народа *, а на изучении теоретических трактатов, часто имеющих лишь отдаленную связь с этой музыкой. Но еще более захватывающе интересны работы, устанавливающие преемственную связь между великими музыкальными культурами и, в частности, между культурами Востока и Запада, Азии и Европы. Одной из таких работ является статья Генри Джорджа Фармера, озаглавленная «Clues for the Arabian influence on European musical theory» («Арабские влияния в европейской теории музыки») и напечатанная первоначально в январском номере «The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland» за 1925 год.

Статья эта, указывая на факт заимствования средневеко-

выми европейскими учеными от арабов так называемого quadrivium'а, то есть цикла наук, распадающегося на арифметику, геометрию, музыку и астрономию, не только указывает при этом на неисследованность вопроса о влиянии арабской музыки на европейскую, но и дает целый ряд фактов, убеждающих, что это влияние было огромным, захватывало различные стороны музыкального искусства Европы и глубоко влияло на его прогресс *. Временем этого влияния был довольно значительный период с VIII по XII век, а самое влияние прежде всего сказалось на народной музыке Европы. С VIII века в Европе начали появляться арабские жонглеры, принесшие с собою арабские музыкальные инструменты, а также и вокальные и танцевальные формы, вошедшие скоро в употребление у средневековых европейских менестрелей. Арабскими инструментами того времени, получившими наиболее широкое распространение в Европе, были: лютня (luth — арабское al-'ud); гитара (guitara — арабское quitâr), ребек — родоначальник нашей скрипки (rebec — арабское rabâb), арабский тамбурин (pandere — арабское bandair), барабан (современное итальянское cassa, французское XVI века quesse, современное французское caisse — арабское qas'a), цитра или канон (canon — арабское qânûn), арабские цимбалы и другие инструменты. Вместе с инструментами арабы принесли с собою в Европу и некоторые новые навыки игры, а также целый ряд новых музыкальных терминов, о чем свидетельствуют многие факты и, между прочим, то, что, например, слово «фанфара», обозначающее мелодические пассажи труб, является не чем иным, как переделкой арабского слова anfâr.

Не менее, если не более существенные нововведения были сделаны арабами и в области теории музыки и, в частности, в области развития европейской гармонии, где влияние арабской музыкальной теории произвело колоссальный переворот, определивший все развитие европейской гармонии вплоть до наших дней. Дело в том, что с VII по XI век арабы перевели с греческого много музыкальных трактатов, до тех пор неизвестных в Европе: «Гармонику» и «Ритмику» Аристоксена, «Проблемы» Аристотеля, «Гармонику» и «Канон» Эвклида, «Гармонику» Птолемея, «Гармонику» Никомаха и др. Кроме этих трудов по музыке, у арабов за это время появилось огромное количество и оригинальных сочинений, значительно развивших учение греческих музыкальных теоретиков. До X века слово гармония в его современном значении было неизвестно, но в это время уже существовал organum или диафония, то есть удвоение мелодии квинтами и квартами. Этот органум произошел от арабов, первоначально воспринявших его в форме магадизации (октавное удвоение мелодии) от греков. Среднеазиатский музыкальный теоретик начала XI века Ибн-Сина (в Европе — Авиценна) сообщает

сведения об **организации**, то есть об искусстве писать органум, чуждом арабской музыке и являющемся развитием учения Аристотеля о магадизации. Это искусство органума изучалось в арабском университете в Кордове, о чем нам известно от испанского хрониста Вергилия Кордовского (Vergilius Cordubensis), современника этой эпохи. В Европе, на основании греческой музыкальной теории, долгое время консонансами считались только октава, квинта и кварта. Но уже в X веке среднеазиатский музыкальный теоретик Аль-Фараби и в XI веке упомянутый Ибн-Сина признавали за консонансы большую терцию (5 : 4) и малую терцию (6 : 5), в то время как соответствующие им пифагорейские терции (81 : 64) и (32 : 27) считались в Европе диссонансами. Арабская пандора (tanbûr al-Khurâsâni), сделавшаяся к этому времени очень популярной в Европе, имела в своем звукоряде довольно близкое приближение (8192 : 6561) к большой терции (5 : 4) и, вероятно, служила наиболее существенным проводником в европейскую музыку большой терции, допущенной в органум в качестве консонанса значительно позднее.

Но арабы были не только виновниками великого гармонического переворота в европейской музыке, последовавшего вслед за введением в нее терции как консонанса, — они влияли также и на проникновение в Европу так называемой **мензуральной теории**, вошедшей в употребление в первой половине XII века, но известной арабам значительно ранее этого времени, как об этом свидетельствуют труды арабских музыкальных теоретиков Аль-Халиля, Аль-Кинди и уже ранее упомянутых Аль-Фараби и Ибн-Сины. Труды двух последних среднеазиатских теоретиков были хорошо известны андалузским арабам, изучавшим их в XI веке в своих университетах. Оттуда эти труды и перешли в Европу через посредство европейских ученых, к числу которых принадлежали Герберт, Герман Контракт, Константин Африканский, Жан Севильский, Жерар Кремонский и Платон из Тиволи, изучавшие там под руководством арабских учителей греческие и арабские музыкальные трактаты.

Кроме того, Европа была обязана арабам введением **инструментальной табулатуры**, или инструментального нотописания, что подтверждается свидетельством музыкального писателя XV века Jayme Villanueva, содержащимся в манускрипте «Искусство игры на ламбутуме (лютне? — В. Б.) и других подобных ему инструментах, изобретенное Фуланом, мавром из Гренадского королевства», где излагается фонетическая система нотации, бывшая в употреблении в Европе до XVIII века под именем табулатуры; а также, наконец, введением **сольфеджио**, то есть названий ступеней музыкального звукоряда, что видно из следующего сравнения буквенных названий звуков у арабов и у Гвидо из Ареццо:

арабская система:	Mîm.	Fâ.	Sâd.	Lâm.	Sîn.	Dâl.	Râ.	
аретинская система:	Mi.	Fa.	Sol.	La.	(Si)	Do / Ut	Re.	

(В связи с этим небезынтересно упомянуть о том, что, по сообщению Е. Э. Бертельса, у персов система обозначения звуков буквами алфавита носит название дурр- и муфассаль, что означает в буквальном переводе «рассыпанные жемчуга»).

Чтобы закончить обзор влияний арабской музыки на европейскую в том виде, как он излагается Генри Джорджем Фармером, нужно упомянуть еще об одном явлении. В дисканте, образовавшемся в европейской музыке после органума и заключавшемся в украшенном исполнении одним из голосов какой-нибудь мелодии, в то время как другой голос исполнял ту же мелодию в ее основном виде (при таком исполнении один из голосов содержал в себе больше нот, чем другой), должны были существовать особые законы, управлявшие одновременным соединением этих голосов. Эти законы существовали у арабов в их учении об îqâ'ât, или ритме. В то время как Европа пользовалась, по утверждению Фармера, еще только двумя видами нотных длительностей, называвшимися longa и brevis, арабы уже имели шесть видов таких длительностей. Европа, однако, не приняла целиком всей ритмической теории арабов. Но одним из заимствований из этой теории, нужно полагать, был также и так называемый ochetus, hoketus или hoquetus — своеобразный прием пения с паузами, название которого сохранило связь с арабским словом îqâ'ât.

Все эти данные, собранные Фармером для доказательства влияния арабской музыки на европейскую, приобретают особый интерес для исследователя среднеазиатской музыки, так как, за исключением Аль-Кинди, почти все остальные упоминаемые им арабские музыкальные теоретики происходили из Средней Азии или же были связаны с нею. Ибн-Сина (980—1037) родился в одном из бухарских селений, учился в Бухаре и в начале XI века ушел сначала в Хорезм, затем в Хорасан и в Западную Персию. Его предшественник Абу-Наср Аль-Фараби происходил из Туркестана, родился в Весидже, небольшом укрепленном селении на левом берегу Сыр-Дарьи недалеко от Кедера, где были поселены принявшие ислам турки гузы и карлуки, учился в Багдаде и умер в 950 году в Дамаске *. Предшественник обоих этих теоретиков Халиль Ибн-Ахмед (умер в 867 году) в своей работе был связан с Хорасаном, где составил обширный словарь арабского языка. Если мы упомянем далее, что из Средней Азии происходил еще целый ряд выдающихся арабских ученых IX, X и XI веков, а также прибавим, что в Туркестане около X века были учреждены первые высшие арабские школы, то мы будем иметь некоторое представление об очень высоком уровне арабской

культуры в Средней Азии, а вместе с тем, очевидно, и об очень высоком развитии среднеазиатской музыки, раз многие из величайших представителей арабской музыкальной теории происходили оттуда.

Работами современных музыкальных этнографов и, больше всего, работами В. А. Успенского понемногу начинает приподниматься завеса над тайной, покрывавшей музыкальное искусство Средней Азии, причем те факты, которые нам понемногу начинают становиться известными, приобретают, в связи с последними разысканиями в области влияния арабской музыки на европейскую, особый интерес. К числу этих фактов относится открытая в 1923 году В. А. Успенским в Бухаре хорезмийская нотация — род инструментальной табулатуры, происхождение которой относится ко временам Алаед-дин Мухаммед-шаха (1200—1220), при котором Хорезм был музыкальным центром Востока и при котором там впервые появились арабские ребабы, в настоящее время сохранившиеся в Средней Азии только в Бухаре и в Афганистане. Что означает это открытие? Оно означает, что хорезмийская музыка XII века подверглась фиксации и сохранилась до нашего времени. При этом нужно указать на то, что она сохранилась и в писаных нотах, и в устной передаче, причем В. А. Успенский имел возможность установить тождество записанной хорезмийской музыки с исполняемой еще и поныне «классической» хорезмийской музыкой. Этот факт не должен быть оставлен без внимания при изучении туркменской музыки. Как и хорезмийская, она может представлять собою вполне сохранившийся остаток той музыки, которая процветала в те времена, когда ей давали теоретическое обоснование Аль-Фараби и Ибн-Сина. Последний, кстати, допускал в своем трактате о музыке «гармонизацию» мелодии не только октавами, квинтами и квартами, но и терциями, что мы и встречаем в практике туркменской музыки, записи которой сделаны В. А. Успенским в 1925—1926 годах.

Что туркмены и именно туркмены, а не народы, которые «изобрели» эту музыку, могли сохранить ее в большой чистоте — это вполне возможно и допустимо благодаря тому, что они, переселившись (это мы увидим из следующей главы) около VIII—IX века в область с гораздо более высокой культурой, сначала восприняли ее, а затем, ведя своеобразный образ жизни, сохранили ее в почти полной неприкосновенности до нашего времени. Туркменская музыка не есть примитивное искусство: в этом отношении пальма первенства остается за целым рядом более или менее близких соседей туркмен. Наоборот, туркменская музыка есть искусство, стоящее на определенно высокой ступени совершенства, — и в этом его истинная ценность. Оно представляет собою ту эпоху, которая не сохранена в живом виде ни более примитивными и

ни более культурными народами. Передавая из уст в уста в течение двух веков поэтические произведения своего национального поэта Махтумкули, сохраняя в своей памяти поэтические произведения Новаи, относящиеся к XV веку, туркмены, вполне естественно, могли сохранить и музыку XI—XII веков, так как это искусство является более специфическим, чем поэзия, а поэтому и более стойким против влияний времени. Отмечаемый В. А. Успенским факт утраты первоначальных текстов туркменских музыкальных произведений и замены их более современными при ясном сознании неизменности самой музыки, к которой новый текст приспособляется, — является значительным свидетельством в пользу древности туркменской музыки. Это довольно сильный аргумент в пользу возможности сохранения у туркмен именно старой и подлинной музыки арабского Востока.

Ввиду всего сказанного, изучение туркменской музыки в связи с изучением общей истории мировой музыки может дать исследователям материал для интереснейших выводов, особенно если он будет сопоставлен с достаточным количеством других аналогичных ему материалов, из которых наиболее ценными, как это можно предполагать, являются материалы азербайджанской музыки.

ГЛАВА II

История туркмен. — Огузы. — Появление огузов в Мавераннахре. — Расселение туркмен в пределах занимаемой ими ныне территории. — Характеристика туркмен.

Переходя к истории туркмен, нужно сказать прежде всего, что она весьма темна и запутанна по недостатку точных данных. По своему происхождению туркмены принадлежат к тюркским племенам, которые рассеяны на огромной территории, занимающей больше половины Азии, значительную часть Юго-Восточной Европы и северо-восточную часть Африки*. Первое упоминание в истории тюркского племени огузов или гузов, являющихся родоначальниками всех туркменских племен, относится к VI веку**. Главным занятием огузов было скотоводство, большим подспорьем для которого служили им нападения с целью грабежа на культурные области Средней Азии, население которых защищалось от их вторжений постройкой больших стен не только вокруг своих городов и поселений, но и вокруг целых оазисов. На границе мусульманских культурных областей, кроме того, строились так называемые «рабаты», то есть помещения для пограничной стражи, назначением которой было охранять страну от внезапных набегов врагов, в том числе огузов и других кочевников, и совершать ответные набеги на враждебную территорию. Некоторые большие города имели иногда очень большое количество таких рабатов. Так, Пейкенд, один из городов древней Бухары, имел у своих ворот более тысячи рабатов, содержавшихся деревнями Бухарской области.

Слово «туркмены» впервые появляется в мусульманской литературе в конце X века. К этому времени туркмены уже проникли в Мавераннахр (культурная область, расположенная к северу от реки Аму-Дарьи) и на полуостров Мангышлак. В Мавераннахре они приняли ислам, подчинились местной

династии Саманидов и с ее разрешения заняли береговые поселения по Сыр-Дарье, к числу которых относится и упомянутый в первой главе Весидж, родина Аль-Фараби. Из многочисленных набегов туркмен на Мавераннахр достойны упоминания набег огузов на Бухару в 1144 году и, особенно, разрушение Мерва в 1153 году, во время правления султана Санджара. Санджар пошел на огузов, отказавшихся платить ему ежегодную дань в 24 000 баранов, но был разбит на голову и взят в плен. После поражения Санджара огузы предали Мерв и другие города Хорасана ужасающему грабежу, сопровождавшемуся убийствами и бесчинствами.

Начиная с XVI века туркмены на территории нынешнего Туркменистана сделались уже настолько многочисленными, что стали представлять значительную опасность для Северной Персии, мирное население которой они грабили, разоряли, убивали и уводили в плен во время своих аламанов, то есть разбойничьих набегов. Сам процесс расселения туркмен в Туркменистане был довольно длительным и сложным. И лишь на протяжении XVIII и XIX веков он получил то завершение, которое мы наблюдаем в настоящее время. При этом расселении туркмены не только сражались с коренными обитателями заселяемой ими области, но и друг с другом, причем одно туркменское племя оттесняло другое и заставляло его покидать прежде занятые области.

Туркмены до последнего времени вели полукочевой образ жизни. Главным занятием их являлось скотоводство и, где это возможно, земледелие. В настоящее время территория Туркменистана простирается от Каспийского моря до реки Аму-Дарьи, поднимаясь к северу до Аральского моря и опускаясь к югу до границ Персии и Афганистана. Но туркменские племена живут и в Северной Персии, в Афганистане, в Курдистане, в Малоазиатской Турции (в Эрзинджанском вилайете) и на Кавказе (ставропольские туркмены). В состав Туркменистана входят места прежних среднеазиатских цивилизаций, сохранившиеся в развалинах (Старый Мерв, Старый Ургенч или Гурганч — столица древнего Хорезма или Хивы — и др.). Вамбери определяет туркмен, как одно из самых диких и воинственных племен Средней Азии, которые служили «железной изгородью», предохранявшей от западных влияний Хиву, Бухару и Коканд. Он же приписывает туркменам следующую автохарактеристику: «Мы народ без головы, да нам ее и не надобно. Мы все равны, у нас все короли»*. Тот полуразбойничий и полукочевой образ жизни, который туркмены вели до присоединения к России, сформировал в них прямой, свободный и благородный характер, являющийся резким контрастом к льстивому и подобострастному характеру некоторых других восточных племен. Их пословица: «Хорошим словом можно вызвать даже змею», свидетельствует о глубо-

кой вере в положительные идеалы. Своеобразие быта и политического положения туркмен, в связи с независимостью их характера, дало им возможность сохранить своеобразие как в области поэзии, так и в области музыкального искусства, образцы которого, записанные впервые В. А. Успенским, дают нам, как мы это увидим, необычайно богатый материал для размышлений и для ценных выводов.

ГЛАВА III

Культура Средней Азии. — Эллинизм. — Христианство. — Арабское завоевание. — Персидская культура. — Культура среднеазиатских тюрок и туркмен. — Туркменская музыка как часть туркменской культуры.

Есть ли у туркмен самобытная культура и откуда она произошла? Этот вопрос для нас чрезвычайно важен в связи с фактами, относящимися к истории музыки Востока и изложенными в первой главе настоящего труда. К сожалению, как история туркмен, так и история их культуры не получили почти никакого освещения в литературе, оставляющей интересующихся этими вопросами неудовлетворенными. Поэтому нам здесь придется ограничиться, главным образом, кратким очерком общей культуры Средней Азии, поскольку она могла быть воспринята и была воспринята туркменами от их более культурных предшественников туркмен, ранее заселявших территорию нынешнего Туркменистана.

Походы Александра Македонского (356—323 до н. э.) в Среднюю Азию и его завоевания там послужили началом греческого влияния на восточную культуру, известного под названием эллинизма. Влияние это было огромным и создало базис для расцвета арабо-мусульманской культуры, имевшей, таким образом, непосредственную преемственность от греческой культуры. У туркмен до сих пор находятся в обращении легенды, имеющие отношение к музыке и связанные с греческими историческими именами и мифами. Эти легенды свидетельствуют о том, что и туркмены, правда, отраженно, но все же испытали на себе влияние эпохи эллинизма, сказывающееся в народных преданиях до настоящего времени.

Христианское влияние на народы Востока, достигшее не только пределов нынешнего Туркменистана (в Мерве в домусульманский период уже был христианский митрополит), но и зашедшее далее на восток, оказало известное влияние на

арабскую культуру (арабы-христиане были в числе первых ученых, познакомивших мусульманский мир с трудами греческих писателей). Однако на туркмен это влияние не распространилось, если не считать некоторого количества легенд из Ветхого и Нового завета, получивших известность в Туркменистане, как и в других странах Востока, главным образом через посредство Корана. К их числу нужно отнести, например, историю Иосифа («Юсуф и Зылийха»), до сих пор имеющую распространение у туркмен и давшую повод к сочинению двух музыкальных произведений, записанных В. А. Успенским (№ 29 и 32).

Арабское завоевание дало сильный толчок к возрождению культуры Средней Азии, обычно называемой персидской культурой, но едва ли не пришедшей в Персию с севера — из Хивы, Бухары, Самарканда и других мест, с которыми туркмены в своем движении на территорию Туркменистана находились в постоянных сношениях и столкновениях. Влияние ислама и литературы культурных среднеазиатских государств на тюрко-монголов, вообще, и на туркмен, в частности, начиная с IX века было настолько сильным, что принявшие ислам тюрки, по выражению В. В. Бартольда, «как бы утрачивали память о своем домусульманском прошлом», забыв скоро свою древнюю (уйгурскую) письменность *. Эта восприимчивость среднеазиатских тюрок к арабо-персидской культуре тем не менее не оказала влияния на самый их характер. Следствием этого было то, что среднеазиатские тюрки, а с ними вместе и тюрки-огузы не растворились как народ в арабо-персидской культуре, а приспособили ее к своим национальным чертам. Об этом свидетельствует народный эпос туркмен — их предания об Огуз-хане, обработанные под арабо-персидским влиянием, но не потерявшие при этом своего национального духа и своего локального кочевого колорита. Тюркский язык уже в XIII веке признавался третьим литературным языком мусульманского мира. Сочинения, написанные на нем, по выражению арабского писателя XIV века Джемаля Карши, отличались «правдивостью», в то время как арабские — красноречием, а персидские — остроумием. Большая простота и искренность среднеазиатско-тюркской литературы (по сравнению с персидской) была обусловлена бóльшей простотой быта среднеазиатских тюрок и большей близостью этой литературы к народу, а не к правящему классу. Блестящего расцвета среднеазиатско-тюркская литература достигла в XV веке в произведениях Мир-Али-Шира, прозванного Новаи **, мецената и везира при дворе Султан-Хусейна Байкары (1469—1506), просвещенного правителя Герата. Алишир Новаи писал также и персидские стихи, но более всего прославился в качестве «турецкого» (чагатайского) поэта, произведения которого, по выражению В. В. Бартольда, «сделались классическими

для всех турок от Константинополя до Тобольска», не исключая и туркмен, для которых и в настоящее время без пьесы из Новаи невозможно ни одно музыкальное исполнение.

Если мы не имеем достаточно точных сведений о литературе туркмен и об ее истории, то в еще худшем положении мы находимся по отношению к туркменской музыке. Однако записи, сделанные В. А. Успенским, дают нам полную возможность построить гипотезу о том, что туркмены, несмотря на свою «дикость» (а быть может, и благодаря этой «дикости»), а также благодаря своему своеобразному политическому положению, сохранили до наших дней ту музыку, которая была характерна для высокой культуры древних среднеазиатских цивилизаций, территорию которых они заняли и на развалинах которых они в настоящее время живут. Разве не удивителен уже один тот факт, что инструментальная музыка туркмен двухголосна?* Как могло случиться, что народ, находившийся на более низкой ступени развития, имел музыку более сложную и разработанную, чем многие его более развитые соседи? Единственное объяснение этого явления — в признании за туркменской музыкой непосредственного происхождения от той музыки, которая была в употреблении у территориальных предшественников туркмен, слава которых как культурных народов гремела по всему мусульманскому миру, что мы и предположили в первой главе настоящего сочинения, базируясь на специфическом характере музыкального искусства вообще и на соответствии между практикой современной туркменской музыки и теорией арабских музыкальных [у]ченых IX—XI веков, происходивших во многих случаях из [С]редней Азии.

ГЛАВА IV

Распространение музыки в Туркменистане. — Профессиональный характер занятий музыкой. — Обучение музыке. — «Высшая школа» музыкального искусства у туркмен. — «Пата». — Музыканты-профессионалы. — Их известность в Туркменистане и за пределами его. — Роль музыки в быту туркмен. — Туркменские «концерты» — Состязания музыкантов. — Отношение слушателей к исполнению. — «Ышкы».

Трудно себе вообразить другую страну, в которой бы музыка пользовалась таким распространением, вниманием и влиянием, как в Туркменистане, где она, оставаясь в буквальном смысле всенародным достоянием, не теряет тем не менее своего профессионального характера, обеспечивающего ей известную высокую степень совершенства. Играть и петь в Туркменистане, как и везде, может всякий, и многие туркмены коротают свой досуг за игрой на дутаре — двухструнном инструменте с чрезвычайно нежным звуком. Но само по себе приватное занятие музыкой не дает еще любителям, занимающимся этим искусством, звания бахши, то есть не делает их признанными народными профессиональными певцами. Для этого туркменский певец-музыкант (лишь за редкими исключениями бахши не аккомпанирует себе сам на дутаре) должен достичь высокой степени исполнительского мастерства, которое приходит не сразу и которое превращает музыканта-любителя в музыканта-профессионала.

Но, несмотря на ясно выраженный профессиональный характер музыки туркмен, само обучение ей не похоже на европейское. У туркмен нет ничего, хоть сколько-нибудь похожего на европейские консерватории или музыкальные школы. Начинает учиться игре на дутаре всякий, кто имеет к этому склонность. Играет он первоначально по слуху. Если у него есть способности и прилежание и если ему удается самостоятельно достигнуть сколь-либо значительных результатов, то тогда он начинает сознательно перенимать у тех, кто играет

лучше него, интересные приемы, развивая свою технику и расширяя репертуар. Таким образом, талантливый дутарчи, постепенно усовершенствуясь, достигает, наконец, возможности пользоваться советами какого-нибудь выдающегося бахши, считающего его сначала своим учеником, а затем и младшим сотоварищем по искусству. О том, что серьезное обучение музыкальному искусству в Туркменистане существует, свидетельствует, например, тот факт, что серахский бахши Мухи-бахши Аман-бахши-оглы под руководством своего учителя Солтан-Нияза целый год занимался только развитием техники удара правой рукой по струнам дутара.

Так же происходит обучение пению (не забудем, что бахши прежде всего певец, а потом уже инструменталист) и игре на тюйдюке — туркменской флейте. Путем своего рода «естественного отбора» из простого любителя музыки формируется профессиональный музыкант, заканчивающий отделку своей техники и изучение репертуара под наблюдением признанных и пользующихся известностью бахши. По окончании обучения молодой бахши получает от своего учителя «благословение» — пата, служащее ему напутствием в его творческой жизни. Повседневный обычай давать пата (фатиха) в этом случае получает специальный характер, приобретает значение некоего неписанного диплома. Чрезвычайно характерно, что пата сопровождается иногда чем-то вроде художественного завещания, как это мы видим в случае с мервским тюйдюкчи Анна-Кули Сариевым, получившим от своего учителя несколько наставлений как художественного, так и нравственного характера, среди которых фигурирует совет — не гнушаться играть с тюйдюкчи, играющими хуже него.

Получив пата от своего учителя или же достигнув положения бахши благодаря своим личным способностям, молодой музыкант становится профессионалом, иногда не имеющим, кроме музыки, никакого другого занятия (как известный Сары-бахши, обладавший, по выражению Н. Н. Йомудского, только голосом, дутаром и великолепным вороным конем), иногда же (как серахский Ораз-Салыр Мети-бахши-оглы) занимающимся земледелием или же каким-нибудь другим принятым у туркмен занятием.

Как бы то ни было — всецело ли отдается бахши своей музыкальной профессии или же имеет параллельно какое-нибудь другое занятие, — он всегда является лицом известным и уважаемым не только в своей округе, но и далеко за пределами ее, часто даже за пределами Туркменистана. Ни одно местное празднество не обходится без музыки, и часто на эти празднества не только приглашаются местные музыканты, но и выписываются «знаменитости» из более или менее отдаленных областей. Так, из бахшей, с которыми пришлось встречаться В. А. Успенскому, Ораз-Салыр из Серахса приглашал-

ся на тои (празднества) в Ашхабад, Мерв, Тахта-Базар и другие города Закаспийского края; Пелюван-Ходжа из Тахты (Ташаузский район) был в Ашхабаде, на Челекене, в Кумыш-Тепе, Шагадаме (Красноводске) и других местах; а Шукур-бахши вместе с Али-бахши ездил в Хиву и даже в Персию. Знаменитый серахский тюйдюкчи Доулят-Дурды, живший в первой половине прошлого века, по сообщению Пейда-тюйдюкчи, не только был в Персии, но и подвергся там очень большой личной опасности, так как его игра настолько понравилась шаху персидскому, что тот хотел ослепить его, чтобы Доулят-Дурды не мог уйти из Персии и навсегда остался бы при шахском дворе. Доулят-Дурды посчастливилось, однако, бежать от шаха, и сесть в бест, после чего ему удалось вернуться на родину *.

Если желание обладать музыкантом «для своего личного пользования» приводило владык, подобных шаху персидскому, к применению мер восточной жестокости, то у народа эти музыканты всегда пользовались и пользуются живейшей симпатией и уважением. Необыкновенную любовь туркмен к музыке можно было бы легко объяснить почти совершенным отсутствием у этого народа развлечений. К числу последних у туркмен принадлежат только борьба, скачки и празднество при постановке новой кибитки, если не считать семейных праздников — свадьбы, рождения и обрезания. Но это объяснение было бы слишком поверхностным, и главным образом потому, что музыка у туркмен не противополагается этим развлечениям, а всегда им сопутствует, что отразилось даже в туркменской пословице: «Если счастливый народ — к нему придут бахши со скаковыми лошадьми, если же народ несчастный — к нему придет царь со своею пылью» (то есть с несущими разрушение войсками).

Но и помимо празднеств, всякое появление бахши в ауле является настоящим праздником для его обитателей, без устали готовых слушать музыку. Слушание это происходит так. Вечером (туркменские «концерты» происходят главным образом вечерами, по окончании дневных работ) в кибитку, где нашел гостеприимство приезжий бахши, собирается, или, лучше сказать, набивается почти весь аул. Бахши сидит посередине. Около него стоит чайник и чашка с зеленым чаем, которым он время от времени утоляет жажду. Вокруг тесно сидит народ, в глубочайшем внимании и сохраняя абсолютную тишину. Только иногда кто-нибудь перед началом воскликнет: «башля-вер!» (начинай), да во время игры изредка раздаются возгласы: «берекелля!» (молодец), «хай!» (восклицание одобрения, аналогичное русскому «ай!»), «чал!», «чалы-вер!» (играй, ударяй по струнам), «саг-бол!» (будь здоров), «я алла!» (о, господи) и др. Музыка почти всегда продолжается в течение целой ночи, причем никто из слушателей не

уходит раньше ее окончания. Если играют два бахши, то они садятся близко друг против друга, иногда колено в колено, — и тогда «концерт» приобретает вид музыкального состязания. Настроение у исполнителей и у слушателей все время повышается, пока не переходит в настоящий экстаз; восклицания одобрения раздаются все чаще и чаще; на ковер, на котором сидят бахши, начинают лететь деньги, как награда и знак внимания от удовлетворенных и растроганных слушателей. От высокой температуры в кибитке пот с музыкантов льет градом, несмотря на то, что они уже облегчили себя, насколько возможно, расстегнув даже воротники своих рубашек.

Исполнителями таких «камерных» концертов являются только дутарчи (исполнители на дутаре) или же бахши, то есть певцы, поющие под аккомпанемент дутара. Что же касается тюйдюкчи (игроков на тюйдюке), то они выступают главным образом во время тоев, то есть больших празднеств на открытом воздухе. При этом обычно участвуют два тюйдюкчи, играющие в унисон, стоя друг против друга и делая своим корпусом широкие колебательные движения, почти всегда не совпадающие с движениями партнера. В прежнее время существовало особое соревнование бахши на приз а л я г а й ш, то есть на ценное украшение для лошади (буквально: пестрый ремень). Теперь этот обычай вывелся, но в народной памяти он еще живет, и В. А. Успенскому удалось записать в Тахта-Базаре четыре пьесы, по преданию, игранные на одном из таких состязаний известными бахши Нобат-Ниязом, Кара-шахиром, Джеппаром-бахши и Кёр-Коджали (№ 49—52).

Я уже говорил о необычайном, прямо благоговейном внимании туркмен к музыке, в слушании которой они находят отдохновение. Для иллюстрации любви туркмен к этому искусству я здесь должен сказать несколько слов об особых любителях музыки, так называемых «ышкы». Эти люди настолько увлекаются музыкой, что часто пренебрегают своими домашними делами и повседневными заботами ради того, чтобы по пятам следовать за бахши, доставляя себе духовное удовлетворение возможностью постоянно быть около музыки. Один из таких ышкы в присутствии В. А. Успенского был так растроган игрой Карли-бахши Солтанова (в Тахта-Базаре), что, слушая его исполнение, твердил со все время навертывающимися на глаза слезами: «И тебя возьмет сырая земля...», «Ты рвешь мою душу», «Дай бог тебе много сыновей!» и т. п.

ГЛАВА V

Связь между поэзией и музыкой у туркмен. — Происхождение туркменской инструментальной музыки. — Популярные народные романы. — Поэты, упоминающиеся в записях В. А. Успенского

Всякое туркменское музыкальное произведение всегда имеет за собою какой-нибудь поэтический текст. В огромном большинстве случаев бахши знает не только автора этого поэтического текста или произведение, откуда он взят, но и самый текст. (У туркмен, как и у некоторых других среднеазиатских народов, коллективное народное творчество в поэзии в настоящее время совершенно вытеснено индивидуальным творчеством *). Эта связь туркменской музыки с поэтическим творчеством свидетельствует прежде всего о том, что туркменская инструментальная музыка произошла из вокальной путем некоторой «аранжировки» вокальных произведений для общераспространенного инструмента туркмен — дутара, или же для тюйдюка **. Теоретически этот процесс с предваряющим его процессом перехода поэзии в музыку можно представить себе довольно легко. Народные рассказчики на Востоке никогда не читают стихов, а всегда декламируют их нараспев, часто помогая себе музыкальным аккомпанементом. Из этой декламации постепенно развивалось художественное пение, при котором для каждого отдельного произведения выработалась более или менее определенная мелодия, способная, благодаря своей художественной цельности жить самостоятельной жизнью как тема инструментального произведения, тем более, что при исполнении на дутаре эта тема поддерживалась вторым, «аккомпанирующим» голосом, сообщавшим всему произведению законченность и полноту. Но если от мелодии могли быть отвлечены слова, то от нее в то же самое время не могли быть отвлечены заключающиеся в этих словах поэтические образы, играющие как бы роль п р о г р а м м ы данного музы-

кального произведения и облегчающие слушателям его восприятие и понимание. В этом отношении и с этой точки зрения вопрос о программной музыке не только туркмен, но и других народностей имеет все права на внимательное изучение. В этих произведениях можно открыть в некоторых случаях не только конкретную программу, но даже и приемы звукоподражания, как это мы видим, например, в туркменских пьесах «Гөч эгрен» (№ 22) — подражание вою собаки, «Ак эшекли» (№ 32) — подражание топоту ослиных копыт, «Гойбер, агам гелйәр» (№ 102) — подражание звуку поцелуя и т. д.

Смешанной декламационно-музыкальной формой у туркмен и соседних с ними народов является рассказывание народных романов профессиональными певцами-рассказчиками, декламирующими нараспев прозаическое повествование романа и поющими под аккомпанемент музыкального инструмента (у туркмен — дутара) стихотворные вставки в этот основной текст.

Будучи выделены из общей концепции романа, эти стихотворные вставки могут исполняться в качестве самостоятельных вокальных произведений, что и наблюдается в действительности. Среди записанных В. А. Успенским произведений туркменской музыки есть целый ряд таких отрывков из народных романов «Гёр-оглы», «Лейли и Меджнун», «Шасенем и Гарип», «Саятли Хемра», «Хурлюкга и Хемра», «Юсуф и Зылийха», «Зохре и Тахир», «Санаубер» и «Асли и Керем». Кроме романа «Гёр-оглы», имеющего характер восточной былины, и «Юсуфа и Зылийхи», являющегося восточной версией библейского сказания об Иосифе, проданном в рабство своими братьями, остальные романы являются до некоторой степени единообразными по своему содержанию, которое обычно сводится к изображению препятствий на пути к соединению двух влюбленных. Бóльшей симпатией слушателей этих романов пользуются те из них, где пары не соединяются и где все кончается трагической развязкой. Образцом такого восточного народного романа может служить «турецкая сказка» «Ашик-Кериб» Лермонтова, являющаяся одним из вариантов (кавказским) истории о Шасенем и Гарипе, широко распространенной в Персии, Турции, Крыму, на Кавказе и в Туркестане. По варианту, содержание которого приведено у Вамбери в его «Cagataische Sprachstudien», две сестры Шасенем и Айсенем влюблены в Гарипа, который любит Шасенем. Ревность Айсенем ставит препятствия этой любви: по ее просьбе Гарип брошен ее отцом в тюрьму. После того как ему удается бежать оттуда, он умирает во время своих скитаний вдали от любимой им Шасенем. Приблизительно то же содержание и в очень распространенном, особенно в Туркменистане, романе «Лейли и Меджнун», содержание которого было мне любезно сообщено Е. Э. Бертельсом. Меджнун из бедуинского племени узра (азра) любит

Лейли, подругу своих детских лет. На пути этой любви родственники Лейли воздвигают препятствия, вынуждающие Меджнуна обратиться к помощи военной силы. Он собирает войско, с которым и идет завоевывать свое счастье, но терпит жестокое поражение, после которого скрывается в пустыне, где затем от отчаяния лишается рассудка. Текст пьесы «Пейманың» («Твое обещание»), помещенной в сборнике В. А. Успенского под № 36, является отрывком из этого романа. Вот его свободный перевод:

Если ты пойдешь к ней, то передай привет моей неверной подруге
И скажи ей: «Где же твое обещание?
Разве у тебя нет ни капли жалости к тоскующему Меджнуну?
Где же, скажи, твое обещание?

Как могла ты не сдержать своего слова, если Меджнун еще жив?
Разве не стыдно тебе перед своими подругами?
Моя грудь горит как в огне, и я тяжко вздыхаю...
Где, скажи, твое обещание?

Это ты, о, возлюбленная, зажгла огнем мою душу!
_ конце концов ты станешь виновницей моей смерти...
В грядущий судный день я принесу на тебя жалобу:
Где же, спрошу, твое обещание?

Алая роза раскрылась и затем давно отцвела...
Я уже знаю теперь, что твои обещания были ложью...
Зачем же ты говорила мне неправду?
Где же, где, скажи, твое обещание?»

Аналогично содержанию «Шасенем и Гарипа» и содержание романа о Хемра — этом «татарском Адонисе», по выражению Вамбери. По одной версии этого романа, соединение Хемра с любимой им Хурилекой (Хурлюкгой) мешает сестра последней Хуризафаран (Хурзахпыран), а по другой версии, очень распространенной в Туркменистане, он является безнадежно влюбленным в красавицу Саят. Первая версия носит название «Хурлюкга и Хемра», вторая — «Саятли Хемра». Так как все тексты к записям В. А. Успенского, относимые к одной из версий романа о Хемра, не характеризуют достаточно ярко этих версий, то я привожу здесь свободный перевод трех отрывков из «Саятли Хемра», сделанный Н. Н. Йомудским и любезно предоставленный для использования в настоящей работе. Первый из них носит название «Дурналар» («Журавли»), аналогичное с названием пьесы № 34 в записях Б. А. Успенского, и изображает тоску Ахмет-Шаха (отца Хемры) по Саят, которую Ахмет-Шах любит и от которой решает отказаться в пользу сына:

Вы, летящие караванами по небу журавли! Летите, передайте моей капризной возлюбленной привет. Летите отсюда в Азербайджан, летите, передайте моей любимой салям. Кто из вас собьется в пути, тот за это потерпит

божью кару, так как тогда случится буря и настанет конец мира. мои журавли, отнесите моей любимой салям и скажите, что наша встреча будет возможна только в другом мире. Когда я подумаю, что вы увидете Азербайджан, мое сердце разрывается на части. Расскажите о моей тоске моей черноокой возлюбленной и скажите, что любящий ее Ахмет умер.

Во втором отрывке Хемра поет хвалу в честь Саят:

Каждое утро, гуляя по дорожкам цветника, я ощущаю аромат, как бы исходящий от твоих плеч. Я пылаю от любви к тебе, как от прикосновения рук возлюбленной. Твои уста сладостны, ты благоухаешь мускусом, ты потупляешь очи подобно жар-птице. Твои локоны подобны извилинам реки Зеравшан. Ты пребываешь в разукрашенных чертогах и в белых, как снег, кибитках. Около тебя поют соловьи. Испарина на твоих алых щеках подобна каплям росы, твое лицо, опечаленное разлукой, кажется как бы закрытым вуалью. Какая тоска овладевает мной, когда я воображаю твое грустное личико!

Третий отрывок «Бал-Саят» («Медовая Саят») носит одинаковое заглавие с записанной В. А. Успенским пьесой № 10. Успенский записал эту пьесу в исполнении на дутаре, в то время как Н. Н. Йомудский слышал ее от тюйдюкчи. Вот текст этого отрывка:

Я вернулся из Азербайджана. Не примешь ли ты меня, моя Бал-Саят? Я все время справлялся о тебе. Не спросишь ли ты меня о моем здоровье, моя царица Бал-Саят?

Я — белый горный цветок, я — гранат, растущий в садах. К тебе, красавица, я пылаю любовью, не снизойдешь ли ты к моей мольбе, моя царица Бал-Саят?

Каково соловью, когда он лишится своей розы? Ответь мне на этот вопрос и запрети своим рабыням не допускать меня к тебе. Прими меня, моя царица Бал-Саят!

таком же роде и роман «Зохре и Тахир», написанный туркменским поэтом Молланепесом как подражание народным романам (если не как обработка одного из них). Зохре, дочь Бабахана, поет Тахиру, былинному певцу (текст опять приводится по записи Н. Н. Йомудского):

, мой Тахир! Я обошла весь свет, но нигде не видела кого-нибудь, кто бы мог сравняться с тобой красотою. Утешение моей души, моя защита! Без тебя мне нет отрады, как нет отрады соловью без розы. Все любуются твоею красотой, я же должна только мечтать о тебе, страдать от любви к тебе, быть с тобою лишь мыслями. До конца моей жизни я буду стараться встретить тебя снова. Мои глаза подобно бойницам сторожевой башни всегда наблюдают за тобой. Твои кинжалы вонзились в мою душу, твои стрелы ранили мое тело. Твои ресницы каждый день хотят умертвить меня, твой облик всегда отражается в моих глазах, мечты о тебе постоянно живут во мне. Твое лицо всегда в моем сердце, слова о тебе всегда на языке моем.

Отрывком из народного романа «Санаубер» является текст пьесы «Торгай гуш» («Жаворонок», № 68 в записях В. А. Успенского). Содержание этого романа, по словам Н. Н. Йомудского, состоит в описании горя Санаубера по умершей возлюб-

ленной. Ему кажется, что она улетела на небо. Поэтому он обращается к жаворонку с просьбой сказать ему, не видел ли он ее во время своих взлетов в небесную лазурь:

Певец лазури голубой,
Подай мне весточку о ней!
Печально песнь твоя звучит.
Подай мне весточку о ней!

Я видел месяц золотой,
Глядел на землю я с тоской,
И вот к тебе пришел с мольбой:
Подай мне весточку о ней!

Но как бы ни были распространены среди туркмен перечисленные выше романы, их популярность все же ниже цикла легенд о поэте, музыканте и разбойнике Гёр-оглы, или Кёр-оглы. Замечательная версия этого повествования записана А. Ходзько в Азербайджане *. По этой версии Гёр-оглы происходит из туркменского племени теке, а его знаменитый конь Кыр-ат или Кэрат (внук Дюльдюля, любимого коня Хазрета Али, зятя Магомета) — из Туркестана. Версия Ходзько распадается на тринадцать отрывков или меджлисов. В первом из них описывается воспитание Кыр-ата (серого, а по Ходзько — карего коня) и причина избрания Гёр-оглы разбойничьей профессии (Гёр-оглы, по версии Ходзько, значит «сын слепого», так как его отец, шталмейстер одного владетельного князя, был ослеплен последним без особо важной причины) **. Во втором отрывке описывается первый подвиг Гёр-оглы — победа его над разбойником Дели-Хасаном. В третьем говорится о том, как Гёр-оглы приобрел себе приемного сына Айваза или по-туркменски Оveза, несмотря на противодействие родственника последнего Араб-Рейхана. В четвертом отрывке описывается роман Гёр-оглы с принцессой Нигар. В пятом — бегство Гёр-оглы с принцессой Нигар из Константинополя и их свадьба. В шестом — кража Кыр-ата Гамзой и возвращение его Гёр-оглы. В седьмом — единоборство Гёр-оглы с могучим турком. В восьмом — роман Гёр-оглы с красавицей Перизадой, поражение им Араб-Рейхана, смерть последнего и свадьба Гёр-оглы с Перизадой. В девятом — пленение и освобождение Овеза. Ь десятом — восстание Овеза против Гёр-оглы. В одиннадцатом — пленение Гёр-оглы Були-Пашой и пленение Були-Паши Гёром-оглы. В двенадцатом — второе пленение Гёр-оглы Були-Пашой и освобождение его невестой Були-Паши, Дуна-Пашей, выходящей в конце концов замуж за одного из сподвижников Гёр-оглы. Наконец, в тринадцатом отрывке — смерть Гёр-оглы от вероломной руки вельмож шаха персидского Алмаз-Хана и Бехрам-Хана и их казнь. В записях Н. Н. Йомудского имеется отрывок из «Гёр-оглы», отсутствующий в версии Ходзько. Он

записан им от туркменских тюйдюкчи Сехет-Порси и Чары-Ходжа Нияз-оглы и, по всей вероятности, является содержанием записанной В. А. Успенским с граммофона пьесы для тюйдюка «Өвезим» («О, мой Овез!», № 26). Вот его текст:

О, мой Овез! Поезжай в город Веенгам. Там ты сам поймешь, как надо действовать. Подобно тому, как соловей, у которого отнята роза, превращается в ворону,— и я, который раньше был подобен соловью, стал похож на ворону. Иди же в город, Веенгам!

Иди сам, и не жди, пока на тебя нападут. Иди туда, чтобы принести мне оттуда добрые вести. Окровавь там свой клыч (саблю) и расскажи там моей возлюбленной о моей грустной старости, которая мне не позволяет итти с тобой. Иди же в город Веенгам!

Гёр-оглы изведал все в этом мире и вкусил все его радости. Он забывал обо всем во время боя, веселясь как инер (верблюд-боец). Он отдыхал от ратных трудов в объятиях своей возлюбленной. О, мой Овез! Иди же в город Веенгам!

В собрании В. А. Успенского имеются три образца песен Гёр-оглы, обращенных к его коню Кыр-ату: «Гыр атым» («О, мой Кыр-ат!», № 30), «Гыр ат, гел» («Приди, Кыр-ат!», № 76) и «Тай атым, гел» («Приди, мой юный конь!», № 85). Чтобы дать понятие читателю об этих песнях, приведу перевод двух «импровизаций» Гёр-оглы из версии Ходзько, составляющих вместе одно целое:

Я покрою поцелуями всю твою голову, о, мой дорогой Кыр-ат! Если бы нашелся человек, который захотел бы купить тебя ценой своей души, то и эта цена для тебя была бы низкой. Я не жалею о деньгах, которые я истратил на тебя, ни о зеленом клевере, ни о том беспокойстве, которое ты доставил мне, когда ты был для меня потерян! Когда Кыр-ат идет в битву, он ржет. Он пьет из тщательно вычищенной чаши самую чистую и самую свежую воду. Я вырастил его из жеребенка. Он ржет, взбираясь на скалы. Я даю ему каждый вечере сорок мер зерна. О, мой дорогой Кыр-ат, живи долго и наслаждайся жизнью!

Я получил Кыр-ата в битве. Он стремится к полю сражения, как стрела. Я украсил его убор двумя бубенчиками, чтобы ему не было скучно в его конюшне. Бархатные попоны на твою спину будут слишком дешевы для меня. Слова Гёр-оглы всегда подтверждаются его деяниями. Он различает друзей от врагов. Твои серебряные подковы с золотыми гвоздями дешевы для меня.

Кроме текстов, заимствованных из народных романов, туркменские музыканты сочиняют свои произведения на тексты популярных поэтов, из которых в записях туркменской музыки В. А. Успенского встречаются имена: Новаи, Махтумкули, Шейдайи, Молла-Кемине, Молланепес, Кара-Шахир, Дован-Шахир, Ша-Бенде, Ораз-Менгли, Мискин-Клыч, Лискими-Шахир, Ак-Менгли и Солтан-Союн. Особого внимания из вышеперечисленных имен заслуживают имена эмира Алишира Новаи (или Мир-Али-Шира Неваи) и Махтумкули. Новаи является одним из самых замечательных тюркских писателей. Он родился в Герате в 1441 году и получил в молодости очень хорошее образование. При покровителе Новаи, тимуриде Хусейн-Мирзе Бай-

каре (1469—1506) * он был сделан эмиром, хотя и чувствовал бо́льшую склонность к созерцательной жизни, чем к призванию политического деятеля. Умер Новаи в 1501 году **. После него осталось много различного рода литературных произведений. Популярность Новаи в Средней Азии огромна. Он является в полном смысле классическим писателем всех тюркских народов и лучшим представителем чагатайской литературы XV века. В настоящее время его язык чрезвычайно труден для понимания туркмен, хотя бы и образованных. Этим, вероятно, объясняется лаконичность названий некоторых туркменских музыкальных пьес из собрания В. А. Успенского (№ 13, 14 и 23). Названия эти свидетельствуют только о принадлежности Новаи их текстов без конкретного указания на то или иное стихотворное произведение поэта. Есть сведения и о том, что Новаи был не чужд музыке.

Если Новаи может считаться классическим поэтом среднеазиатско-тюркских племен вообще и туркмен в частности, то Махтумкули является национальным туркменским поэтом в подлинном значении этого слова. Несмотря на то, что Махтумкули жил не так давно — в XVIII веке (по сведениям Вамбери, Махтумкули умер лет за 80 до его путешествия, которое имело место в 1863 году), он уже успел сделаться полулегендарной личностью ***. По легенде, приведенной у Вамбери, дар поэзии Махтумкули получил от Омара, патрона Туркменистана. По легенде же, приведенной у Ходзько, — от Али, зятя Магомета. Все свидетельства согласно объявляют его человеком, который отдал предпочтение мирному существованию и занятиям философией и поэзией перед разбойничьими набегами, являвшимися главным занятием его соотечественников. Даже смерть его Вамбери, со слов местных жителей, приписывает огорчению поэта гражданскими войнами между братскими туркменскими племенами йомутов и гёкленов (к последним принадлежал сам Махтумкули), убивавших друг друга и отнимавших друг у друга детей для продажи их в рабство.

Благодаря трудам А. Н. Самойловича мы имеем сведения почти о всех туркменских поэтах, упоминающихся в качестве авторов текстов в записях В. А. Успенского. Из них Молла-Қемине, Молланепес и Дован-Шахир принадлежат к племени мервских теке, Шейдайи принадлежит к племени ахал-теке, Қара-Шахир — сарык, Ша-Бенде — йомут, Мискин-Қлыч принадлежит к небольшому туркменскому племени ата. Принадлежность Ораз-Менгли, туркменской поэтессы, к какому-либо племени не установлена (ее имя упоминается в одном из стихотворений Махтумкули), и только имя другой туркменской поэтессы Ак-Менгли является пока в литературе неизвестным. Годы жизни этих поэтов по большей части до нас не дошли. Известно только, что Қара-Шахир из рода байрач умер после прихода русских, то есть после 1884 года, что Мискин-Қлыч

(настоящее имя его Молла-Клыч) родился в Хиве, жил среди кочевых йомутов и умер около 1905 года в гекленском ауле Клыч-Ишан шестидесяти лет от роду, что Шейдайи из рода аманша умер давно, что Дован-шахир из рода гёкча был неграмотен и что, наконец, перу ученого Молланепеса, векильца из рода язы, принадлежит, кроме упомянутой уже ранее поэмы «Зохре и Тахир», также поэма «Баба-Реушан». Что же касается Солтан-Союна, то это не кто иной, как Хусейн-Мирза Байкара, правитель Герата, друг Алишира Новаи, поэт (его перу принадлежит текст пьесы «Солтан Сөйүн», значащейся в сборнике В. А. Успенского под № 37) и знаменитый покровитель наук и искусств.

ГЛАВА VI

Влияние в туркменской музыке: арабское, персидское, азербайджанское и афганское.

Как в области истории туркмен вообще и в области истории их культуры в частности, так и в области установления иноземных влияний на музыку туркмен мы находимся на очень зыбкой и сомнительной почве за недостатком материалов, необходимых для более или менее точных выводов. Постараемся, однако, использовать все, что возможно, для освещения и этой стороны нашего исследования.

Нет ни одного народа, музыка которого не слагалась бы под перекрещивающимися иноземными влияниями, которые этот народ перерабатывает и преодолевает при создании своего собственного музыкального стиля. Не являются исключением из правила и туркмены, принявшие музыку тех культурных народов средневековой Средней Азии, в сношения с которыми они входили и территорию которых они постепенно заняли. Как происходило это заимствование туркменами чужой музыки — установить пока невозможно, точно так же, как невозможно установить и истинные размеры самобытной музыкальной культуры туркмен, принесенной ими с собою на ту территорию, которую они в настоящее время занимают. Что эта культура существовала — несомненно, так как, во-первых, имеются свидетельства, что флейтисты древних огузов с незапамятных времен имели своеобразную манеру играть, стоя друг против друга, как это делают современные туркменские тюйдюкчи; во-вторых, музыка туркмен, несмотря на свою зависимость от арабо-персидской музыки, все же имеет необыкновенно ярко подчеркнутый самобытный характер и, в-третьих, предки огузов-туркмен, будучи изобретателями орхонской письменности, находились на некоторой и, возможно, довольно высокой ступени культурного развития, когда они вошли в соприкосновение с куль-

турой Средней Азии, в первую очередь — с культурой Хивинского и Мервского оазисов.

Как бы то ни было, туркменская музыка в основе своей является «восточной» музыкой, то есть музыкой, имеющей родство с музыкой мусульманских культур. Если это так, то прежде всего напрашивается вопрос, в каком отношении находится туркменская музыка к музыке арабов и сколь значительным было арабское влияние на туркменскую музыку. Этот вопрос представляет собой исключительные трудности как сам по себе, так и особенно потому, что мы до сих пор не имеем точных данных относительно того, что в арабской музыке является чисто арабским и что ассимилировано арабами от персов. Во всяком случае, можно утверждать, что чисто арабским влияниям туркменская музыка была подвержена меньше, чем музыка какой-нибудь другой среднеазиатской народности. Отсутствие в туркменской музыке ударных инструментов, а также наличие в ней темперированных (в европейском смысле этого слова) инструментов и звукорядов ставят ее в почти независимое положение по отношению к арабской музыке. Но, с другой стороны, несомненная связь между теоретическими основами туркменской музыки и средневековой греко-арабской теорией заставляет искать глубокие и древние внутренние связи между музыкой туркмен и арабов, связи, ведущие к необходимости включения туркменской музыки в историю мировой музыки в качестве одного из звеньев цепи ее прогресса.

Переходя к вопросу о персидском влиянии на туркменскую музыку, мы переходим из области теоретических влияний, относящихся к сравнительно давним временам, в область практических влияний, продолжающихся и до настоящего времени. Смежность границ Туркменистана и Персии, давность взаимоотношений (хотя бы и враждебных) между этими двумя народами, наконец, смешение туркмен с персами путем браков туркмен с персидскими пленницами — все эти обстоятельства создавали благоприятную почву для проникновения персидских влияний в туркменскую музыку. Настоящий размер этих влияний можно будет установить только тогда, когда мы в достаточной мере будем знать народную персидскую музыку, до сих пор остающуюся почти не изученной. Пока же мы можем видеть персидские влияния в туркменской музыке лишь во введении в туркменскую музыку интервала увеличенной секунды, по-видимому, чуждого первобытной туркменской музыке, и в целом ряде мелодических влияний. К последним нужно отнести и влияние на туркменскую музыку персидской ладовой системы, то есть влияние персидских перде, аналогичных «тонам» средневековых европейских мейстерзингеров. Благодаря любезности Е. Э. Бертельса, я здесь могу коснуться этого вопроса несколько подробнее. Ладом-перде у персов, как и у туркмен, называется определенный мелодический
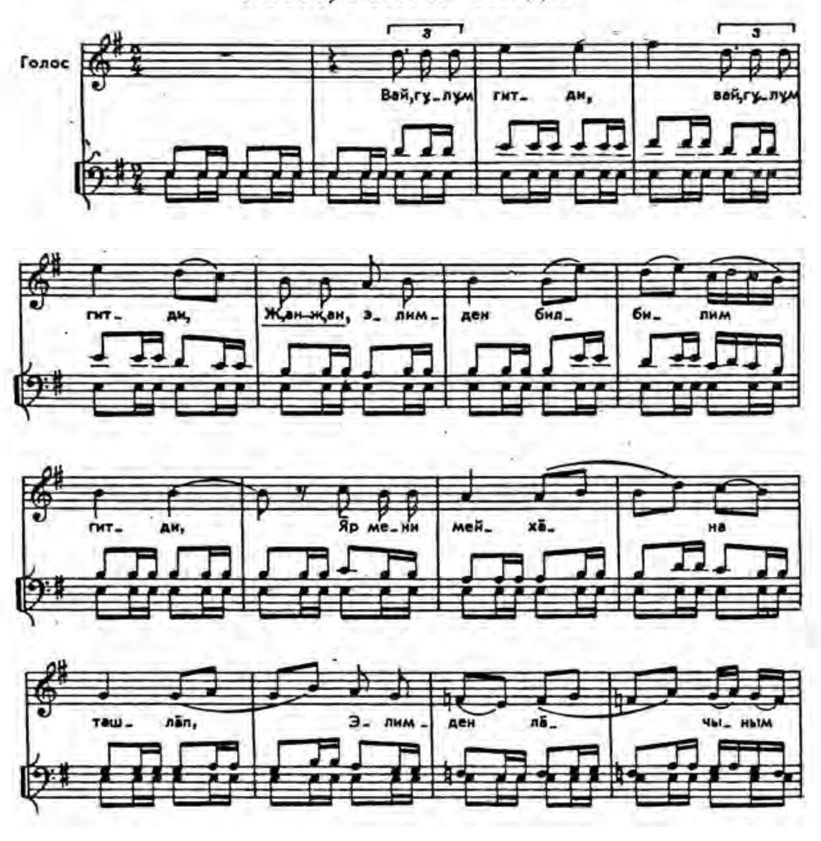
оборот или попевка. Вот несколько названий таких ладов у персов: хиджаз — хиджазский лад (от названия персидского города), сифахан — исфаганский лад *, ушшак — лад влюбленных, хуррам — веселый лад, дир-заль — древний лад, замбур — пчелиный лад, кумра — лад горлицы, якут — яхонтовый лад и т. д. В этих названиях ладов мы имеем полную аналогию с названиями «тонов», бывших в употреблении у мейстерзингеров, таких, например, как «короткий», «длинный», «бумажный», «чернильный», «нежный», «сладкий» тоны, «тон розы», «тон розмарин», «тон страсти краткой», «соловьиный тон» и т. д. Названные лады-перде были во всеобщем изустном распространении у персидских певцов, составлявших целое сословие или касту и часто передававших свое искусство по наследству от отца к сыну. Персидские музыкально-теоретические сочинения не сохранили нам записей самих попевок, относящихся к тому или иному перде, и единственная надежда на их фиксацию заключается в еще не ушедшей от исследователей возможности записать их от персидских народных певцов **.

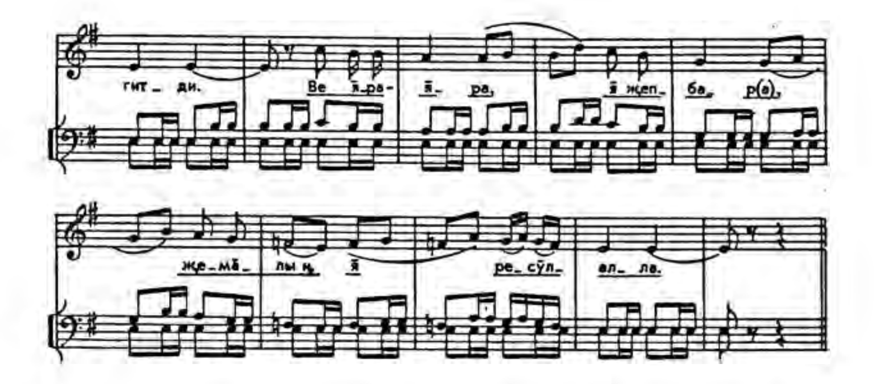
В. А. Успенскому при собирании туркменской музыки пришлось столкнуться с тремя названиями перде, находящимися в употреблении у туркмен: ширван-перде, зарин-перде и лал-перде. Первый из них (подобно персидским хиджаз-перде и сифахан-перде) называется по имени азербайджанского города и провинции Ширван, второй обозначает «нежный лад» и третий — «немой лад». Музыкальное значение этих ладов будет выяснено, насколько это будет возможно, в X главе. Пока же мы удовольствуемся только указанием на самый факт заимствования туркменами музыкальных ладов из Персии. К этому небезынтересно также прибавить, что, по сообщению Е. Э. Бертельса, лад в общеупотребительном значении этого слова у персов обозначается арабским словом макам, известным и в Средней Азии (см. записи «Макомов», сделанным В. А. Успенским в Старой Бухаре в 1924 году) ***. Основных ладов-макамов у персов восемь, кроме того, у них имеется ряд второстепенных подразделений — фуру. Выражение «макам ба макам» у персов обозначает модуляцию, то есть переход из одного лада в другой.

По Вамбери, туркмены «считают Азербайджан центром высшей цивилизации, и если бахши просят спеть что-нибудь особенно хорошее, то непременно являются на сцену азербайджанские песни». Это обстоятельство, подкрепляемое широким распространением у туркмен ширван-перде, а также факт двухголосия, употребляемого в азербайджанской музыке, свидетельствуют о близости музыкальных культур Туркменистана и Азербайджана, близости, которая должна заставить исследователей обратиться как можно скорее к сравнительному их изучению.

Не менее, если не более близкой, чем азербайджанская, является по отношению к туркменской музыке музыка афганцев. Скорее всего, она произошла из одного источника с туркменской музыкой, как это видно из песни афганцев из Меймене «Вай гүлүм гитди» («Моя любовь ушла» или дословно — «Моя роза ушла»), записанной В. А. Успенским во время его экспедиции с голоса и афганского танбура в Тахта-Базаре *:

1. ВАЙ, ГҮЛҮМ ГИТДИ





Двухголосие афганской музыки для танбура является фактом первостепенной важности для исследователя. К сожалению, едва ли в настоящее время есть записи афганской музыки, которые могли бы дать достаточно материала для научных выводов.

Из всего сказанного ясно, что перед музыкальными этнографами Востока лежит такое необозримое поле деятельности, в котором хватит работы не одному поколению ученых. Пока же можно указать, как на серьезные работы в области изучения музыки нашего Востока, кроме двух трудов В. А. Успенского (упомянувшиеся записи узбекских макомов и настоящий «Сборник туркменской музыки»), только на записи музыки Восточного Туркестана, сделанные С. Е. Маловым (к сожалению, до сих пор еще не опубликованные) и на собрание казахских песен А. В. Затаевича, которое пополнено им летом 1926 и 1927 года прекрасными новыми образцами киргизской народной музыки*. Труд С. Е. Малова вводит нас в атмосферу строгой и седой древности, в атмосферу п р а м у з ы к и Средней Азии. Труды В. А. Успенского представляют собою «раскопки» музыкальных культур Средней Азии IX—XI веков нашей эры, сохранившихся до настоящего времени в устной (туркменская музыка) и письменной (узбекские макомы) передаче. Труды А. В. Затаевича в значительном своем объеме фиксируют достижения народного творчества казахов и киргизов, которое продолжает развиваться до последних дней и в котором пока почти невозможно отделить исторические материалы от современных напластований. Все эти труды, однако, — только капля в море неисследованных явлений в музыке Востока, оказавшей в средние века огромное влияние на прогресс европейской музыки и долженствующей еще оказать действенное влияние на судьбы русской музыки и всего мирового искусства.

ГЛАВА VII

Индивидуальный характер туркменского музыкального творчества. — Музыка вокальная и инструментальная. — «Четыре дороги» туркменской музыки. — Виды туркменской музыки.

У туркмен, как и у некоторых других среднеазиатских народов, анонимное творчество вытеснено индивидуальным не только в поэзии, но и в музыке. Имена создателей значительной части записанных В. А. Успенским произведений сохранились в памяти исполнителей. Кроме связи с создавшим его музыкантом, всякое туркменское музыкальное произведение имеет также связь и с определенным поэтическим произведением, принадлежащим также, по большей части, определенному поэту. Не говорит ли это лишний раз о том, что в своем первоначальном виде всякое туркменское произведение было вокальным и лишь с течением времени, подвергшись своеобразной «аранжировке» для дутара или для тюйдюка, приобрело самостоятельный характер? Тот факт, что одна и та же пьеса, будучи предназначена для различных видов исполнения, изложена каждый раз по-разному (см., например, пьесы «Жыгалы», № 17, 63 и 74), свидетельствует о том, что только что высказанное предположение о происхождении туркменской инструментальной музыки имеет под собой некоторую почву *.

Как и у всех поэтических народов, у туркмен вокальная музыка развилась из декламации поэтических произведений **. Б Туркменистане до сих пор еще сохранился тип прозаического повествования, прерываемого стихотворными вставками-песнями. При этом основной текст повествования декламируется нараспев, а лирические места поются под аккомпанемент дутара. Даже современные туркменские поэты, как, например, поэт-босяк Байрам, не могут обойтись без дутара при декламации своих стихотворений. Этот тип полудекламации и полупения стоит на полпути между настоящей декламацией и настоя-

щим пением. Последнее культивируют бахши, исполняющие столь популярные среди широких туркменских народных масс стихотворения-песни, сравнительно короткие по своему объему и состоящие из нескольких четверостиший или же пятистиший.

Что же касается инструментальной туркменской музыки, то в основу ее всегда положен текст популярного поэтического произведения. Отличие этой инструментальной музыки от вокальной музыки туркмен заключается в том, что в первой текст играет роль не входящего в состав самого произведения элемента, а как бы подложенной под него программы, как бы заглавия, которое этому инструментальному произведению предпосылается. Это явление позволяет нам не разделять туркменской музыки на вокальную и инструментальную при рассмотрении ее с точки зрения ее **тематики** *, а рассматривать в этом отношении всю народно-профессиональную туркменскую музыку целиком.

Подойти к этому вопросу ближе В. А. Успенскому было чрезвычайно трудно, но все же некоторых результатов ему удалось достигнуть. Наиболее интересные указания в этом отношении он получил от слепого гыджакчи из Порси Баба-Джан-Ишана, сообщившего ему о «четырех дорогах», по которым шло развитие туркменской музыки. Эти «четыре дороги» заключаются в определении четырех главных видов туркменского музыкального творчества **:

1) мынажат — обращение к богу,
2) мухаммес— разочарование в жизни,
3) дузарба — произведения воинственного характера и
4) варсакы — любовные песни ***.

Сообщение ветерана среди туркменских бахши — Шукура-бахши из аула Душак Тедженского района — дополняет эту схему указанием на существование у туркмен охотничьих песен. Он сообщил В. А. Успенскому, что во времена некоего Бегли-хана, очень любившего охоту и музыку, жил дутарчи Зайид из аула Аманша, сочинявший произведения охотничьего характера, подражая в них на дутаре бегу собак и джейранов и колебанию травы «гиртыч». Сведения, полученные В. А. Успенским от старого Пейда-тюйдюкчи из аула Ванаш-Бок-Бурун (Отамышского района), говорят о том, что у туркмен в прежнее время существовали песни:

1) хөреле, губам — песни для успокоения злых верблюдов,
2) дарайи донлым — песни для остановки стада баранов к отдыху,
3) кырмызы көйнекли — песни для вызывания сыпи во время болезни кызамык и
4) мешреб — песни, исполнявшиеся во времена народных бедствий (эпидемий чумы, холеры и других болезней) для поддержания духа бодрости в народе.

Кроме того, как читатель может убедиться из сборника туркменской музыки В. А. Успенского, у туркмен существовали еще песни для лечения сумасшествия и других нервных болезней (обе «Порханнама», № 91 и 92).

Суммируя все эти данные, можно сделать следующие выводы о сюжетике туркменской музыки. Ее произведения в этом отношении делятся на следующие виды:

1) произведения религиозного характера,

2) произведения, содержащие в себе мотив разочарования в жизни,

3) произведения военные, разбойничьи и охотничьи,

4) произведения любовные,

5) произведения лечебные (не без оттенка шаманства) и

6) произведения исторические.

Все эти данные, однако, требуют еще проверки и уточнения. Слово мухаммес обозначает собственно «пятистишие», то есть отражает, скорее, не содержание, а форму стихов, в которых туркмены изливают свои пессимистические чувства. Значение слова дузарба в точности еще не выяснено. Слово варсакы обозначает «смесь» — чтение стихов и пение музыкальных произведений на различные тексты, главным образом шутливого характера. По сообщению Куль-Мухамедова, словом варсакы обозначаются древнейшие народные стихотворения, происходящие от огузов. Что же касается специально любовных песен, то вряд ли их можно выделить у туркмен в особую группу. Из обозрения текстов, относящихся к сборнику туркменской музыки В. А. Успенского, видно, что любовные мотивы в том или ином виде пронизывают собою все творчество туркменских поэтов. Если бы кто-нибудь захотел классифицировать эти тексты в соответствии с теми подразделениями, которые даны туркменскими музыкантами и приведены мною выше, то он вряд ли бы нашел много произведений, которые не подходили бы под рубрику любовных. Что касается лечебных песен, то хотя они и имеют оттенок шаманства, но подлинного шаманства, как и дервишества, в настоящее время у туркмен нет. Поэтому в лечебных песнях туркмен если и сохранились следы древнего идолопоклонства, то лишь в преломлении через призму ислама и Корана.

Здесь будет уместно упомянуть о так называемом «зыкыре (зэкир) * — обряде отчитывания и изгнания злого духа из лиц, страдающих нервными болезнями. Ритуал зыкыра состоит в чтении и пении молитв и поэтических произведений, причем продолжается три, семь или девять дней подряд и может быть повторен несколько раз в год.

Что же касается чувств разочарования в жизни, то без преувеличения можно сказать, что в той или иной мере они являются преобладающими в туркменской музыке, часто носящей на себе печать глубокой меланхолии. Переходя к другим видам

туркменской музыки, нужно сказать, что содержанием воинственных песен являются или описания старых походов, или боевые песни старых поэтов, воспевающих подвиги народных героев. Впечатление, производимое этими песнями на туркмен, бывает очень сильным. Вамбери, описывающий свое путешествие по Средней Азии в 1863 году, так говорит о воздействии этих песен на слушателей: «При описании сражений он (бахши) особенно воодушевлялся. Его энтузиазм заражал и молодых слушателей; сцена становилась в высшей степени драматичной: молодые номады, испуская глухие стоны, бросали шапки на землю, рвали на себе волосы, как будто бы им страстно хотелось вступить в бой друг с другом»*. Несомненно, что в настоящее время чувства туркмен сильно смягчились, но страстность их переживаний осталась, вероятно, и теперь не менее интенсивной.

Вопрос о женских песнях у туркмен, в связи с новыми записями В. А. Успенского, не вошедшими в настоящий сборник, приобретает особый интерес. Но обсуждение этого вопроса не может входить в рамки моей настоящей работы, так как в данное собрание туркменской музыки В. А. Успенского этот материал не входит **. Но о том, что некоторые туркменские женщины отличались выдающимися способностями, говорит сообщение Шукура-бахши по поводу древней песни «Чувал серпен»***; «Одна молодая туркменка вышла замуж и жила в новой кибитке, покрытой белой кошмой. Дутарчи Аба-Сопи, подъезжая к аулу, обратил внимание на красивую новую кибитку. Войдя туда, он увидел в ней красивую молодую женщину. Желая выразить свое удовольствие при виде ее, он сыграл на дутаре мелодию, после чего молодая женщина, извинившись, попросила у него дутар и, заметив ему, что он сыграл эту мелодию не так, сыграла ее гораздо лучше, чем Аба-Сопи». Еще более интересно в этом отношении сообщение о Хелей-бахши, женщине-музыканте, побеждавшей в состязаниях лучших бахши-мужчин своего времени. По этому сообщению, передаваемому Куль-Мухамедовым со слов Солтан-Нияза-бахши, Хелей-бахши происходила из племени йомутов или чаудыров, обитавших в пределах прежней Хивы. Братья выгнали сестру из дома за ее пристрастие к пению, которое они считали неприличным для девушки. В поисках аккомпаниатора Хелей-бахши прошла вверх по течению Аму-Дарьи до Керкинского района, где, наконец, нашла себе аккомпаниатора-дутарчи, который стал и ее мужем. Слава о ее искусстве разнеслась по всему Туркменистану, и многие известные бахши искали случая вступить с ней в состязание. Когда она находилась в последнем периоде беременности, с ней захотел состязаться знаменитый Кёр-Коджали. Состязание началось с вечера, причем слушатели разделились сначала на две партии, из которых одна была за Кёр-Коджали, а другая — за певицу. Перед началом состязания Кёр-Коджали ска-

зал: «Посмотрим, выиграет ли кобыла в скачке?» «Посмотрим!» — ответила на это Хелей-бахши. В 12 часов ночи она почувствовала наступление родовых болей и спросила своего мужа, чего он хочет — ее победы или ребенка? Когда муж ответил ей, что он хочет ее победы, то она вышла с состязания, родила ребенка и опять вернулась назад. В результате этого последнего состязания Кёр-Коджали должен был признать себя побежденным и бежать с позором из аула, в котором жила Хелей-бахши.

Что касается шуточных песен, то хотя они и существуют в сравнительно небольшом количестве, но за редкими исключениями бахши их не поют. В. А. Успенский записал в Порси только один очаровательный и остроумный образчик такой шуточной песни «Гойбер, агам гелйэр» (№ 102). Хоровых песен у туркмен нет так же, как нет у них ни танцев, ни ударных инструментов. У туркмен не встречается и каких-либо обрядовых песен, подобных обрядовым песням других народов *.

ГЛАВА VIII

История туркменской музыки. — Древнее происхождение слова «бахши». — Свидетельство Хамдуллы Казвинского. — Туркменские музыканты последнего столетия. — Традиционный характер туркменской музыки

Об истории туркменской музыки в настоящем значении этого слова не может быть и речи до тех пор, пока не будет написана сама история туркменского народа, являющаяся пока еще делом будущего*. Отсутствие или недоступность письменных источников по истории музыки туркмен не компенсируется устными свидетельствами современных туркменских музыкантов. Почти все вопросы В. А. Успенского, относящиеся к истории туркменской музыки и обращенные им к тем музыкантам, с которыми он встречался во время своей экспедиции, остались без ответа. В затруднительных случаях бахши ссылались на то, что они знают только то, что им счел необходимым сообщить их учитель, который ничего не говорил им о фактах, интересующих В. А. Успенского. Таким образом, здесь мы должны по необходимости пользоваться побочными материалами.

Некоторое представление о древности профессии бахши — народных туркменских певцов — может дать нам сообщение А. Н. Самойловича о происхождении слова бахши, которым он любезно поделился со мной. По его словам, слово б а х ш и — санскритского происхождения, и, согласно господствующему мнению, оно попало к тюркским народам (в значении — у ч и т е л ь) вместе с буддизмом. Буддизм был религией господствующих классов, в то время как народной религией среднеазиатских тюрок был шаманизм. И в связи с этим разделением религий, слово бахши приобрело двоякое значение. С одной стороны, этим именем назывался человек, который умел писать уйгурским алфавитом (вот почему в эпоху Чингис хана и позже, до XV века включительно, точно также назывались канцелярские писцы). С другой стороны, в народных массах

слово бахши стало обозначать шамана. В этом значении (в форме б а х с ы — колдун) оно до сих пор находится в употреблении у казахов. Когда шаманство было вытеснено исламом, и шаман, как религиозный жрец, уступил место молле, у бахши остались только некоторые атрибуты шаманства — музыка и пение, и тогда слово бахши стало обозначать н а р о д н о г о п е в ц а, который сыграл в истории туркмен огромную культурную роль — роль хранителя заветов национальной литературы и ее распространителя. Это сообщение А. Н. Самойловича указывает на глубокую древность института бахши у туркмен, восходящего к «доисторическим» временам. К числу сведений, указывающих на древность некоторых особенностей туркменской музыки, относится также и уже приведенное мною ранее сообщение о древнем обычае, свойственном только огузам,— играть на тюйдюках (туркменских флейтах) вдвоем, стоя друг против друга, как это изображено на фотографии в Этнографическом музее в Ленинграде *.

Публикуемые ниже сведения ближе вводят нас в область истории, чем только что приведенные. Шукур-бахши, сообщая В. А. Успенскому о самых древних песнях, которые он знал — «Чувал серпен» (сочинение Аба-Сопи), «Мукамлар башы» («Главноначальствующий»), «Айралык» («Расставание»), «Джерен бөкиши» («Импровизатор», буквально: скачущий как джейран) и «Конгур баш»,— сообщил ему о некоем дутарчи Зайиде из аула Аманша, сочинявшем для Бегли-хана охотничью музыку для дутара. Если этот Бегли-хан есть кара-китайский Тедж-ед-дин Билге-хан, отрарский владетель, отправленный Ала-ед-дин Мухаммедом в 1210 году за восстание против Хорезма в ссылку в местечко Ниса (ныне аул Багир), то здесь мы имеем свидетельство первостепенной важности, а именно, свидетельство о туркменском композиторе начала XIII века. В сочинении персидского историографа Хамдуллы Казвинского, написанном в 1339 году, сообщается, что из Мерва вышло много великих и знаменитых людей и среди них (во времена Хосроев) — певец-музыкант (бахши) Барбут, или, иначе, Барбад, бывший придворным певцом Хосрова Первиза (590—628). Был ли он туркменом, неизвестно, но его музыка, конечно, могла быть известной мервским туркменам.

Переходя к более современным данным, мы должны обратиться к сведениям, собранным В. А. Успенским и касающимся туркменских музыкантов. Сначала мы дадим их список с разделением на «специальности», отмечая звездочкой имена тех, от кого В. А. Успенский записывал музыку **.

В этом списке вызывает сомнение имя Гёр-оглы, будто бы йомута по происхождению. Вероятнее всего, что под этим именем скрывается легендарный Гёр-оглы — герой известного народного романа, воин, поэт и музыкант. Что касается других сомнительных сведений, то вот они. По одним сведениям, Ага-

Джан называется тюйдюкчи, а по другим — бахши *. Мы приписали ему в нашем списке первую специальность, так как сочли сведения о нем как о тюйдюкчи более достоверными. Точно также мы отвергли версию, что Доулят-Дурды жил 200 лет тому назад, из-за того, что предпочли этому сообщению свидетельство живущего в наше время Шукура-бахши, лично знавшего Доулят-Дурды. В числе учеников последнего, по одним сведениям, упоминаются Кер-Хан, Хан-Гельды, Якши-тюйдюкчи, Рахман и Махмуд-Арык, по другим же сведениям, учеником Доулят-Дурды был только Кер-Хан, а Якши-тюйдюкчи и Хан-Гельды упоминаются как ученики Кер-хана. Мы приняли вторую версию, записав в наш список Рахмана и Махмуд-Арыка как лиц, о которых достаточно точных сведений не имеется. Несомненно, что дальнейшие разыскания в области туркменской музыки внесут большие изменения и поправки в наш список туркменских музыкантов, но мы сочли необходимым привести в порядок хотя бы то, что было в нашем распоряжении.

Интересно отметить, что этот список включает в себя имена двух туркменских поэтов, упоминаемых А. Н. Самойловичем в его «Материалах по среднеазиатско-турецкой литературе» **, а именно Кара-Шахира и Молланепеса, автора поэм «Зохре и Тахир» и «Баба-Реушан». Если Кара-Шахир является отцом Али-бахши, что можно предположить с полной вероятностью, то время его смерти, указанное А. Н. Самойловичем («умер после прихода русских») верно, так как Шукур-бахши знал Али-бахши лично, играл вместе с ним и ездил с ним в Хиву и в Персию. Что касается Молланепеса, то сведения о нем у А. Н. Самойловича и у В. А. Успенского сходятся, причем В. А. Успенский дает даже приблизительную дату его рождения — 1810 год. Для нас существенно важно в этих двух случаях, что профессия бахши у туркмен сочеталась иногда с призванием поэта и что туркменские поэты иногда происходили из музыкальных фамилий. В частности, Кара-Шахир был не только поэтом и музыкантом-исполнителем, но и композитором — ему приписывается авторство музыки одной из пьес, записанных В. А. Успенским (№ 50).

Среди туркменских музыкантов, находящихся в нашем списке, кроме Кара-Шахира мы находим еще имена следующих композиторов:

Кара-Дели-Гёклена, сочинившего № 2, 93, 95 и, вероятно, 84 в собрании В. А. Успенского,

Джеппара-бахши (№ 3 и 51),

Кёр-Коджали (№ 4, 38 и 52),

Нобат-Нияза-бахши (№ 5, 35 и 49),

Чолака-бахши (№ 9),

Кулока-бахши (Ходжа-Кулок? — № 39),

Ша-Бенде (№ 63),

Абдуллы-Шиха (№ 79, 80 и 83),

Бек-Гельды (№ 86),

Хемра-гыджакчи (№ 87, 88, 89 и 90),

Ходжа-Нępес-Кера-бахши (№ 99 и 112),

Петека-бахши (№ 100),

Хан-Джана-гыджакчи (№ 106, 108 и 111).

Кроме указаний на авторство пьес, в записях В. А. Успенского имеются также и указания на время их сочинения. Так, например, № 1, 6, 10, 11, 12 и 16 относятся ко времени Али-бахши, № 7 и 41 написаны до Али-бахши, № 43, 44 и 45 относятся ко времени Кер-Коджали, № 53 — ко времени Джеппара-бахши, № 57, 58, 59 и 67 — ко времени Нобат-Нияза-бахши, № 87, 94 и 96 — ко временам Кара-Дели-Гёклена и, наконец, № 107 — ко времени Петека-бахши. Имеются также указания и на то, что музыка данного произведения старая (№ 8, 15, 26, 34, 48, 56, 77, 84, 87, 109 и 110), а также, что она очень старая (№ 18—21, 24, 28, 40) *. Само собой разумеется, что все эти указания нуждаются в дальнейшей проверке и в качестве безусловно точных сведений рассматриваемы быть не могут. Мы не выделяем в особую группу произведения, взятые или же услышанные каким-нибудь музыкантом-исполнителем от того или иного музыканта, так как эти произведения хронологически представляют собою уже совсем условную категорию.

Чтобы закончить эту главу, бросим общий взгляд на список туркменских музыкантов, сделав попытку ввести в него хотя бы приблизительность хронологии. Группируя музыкантов по школам, то есть соединяя в одни группы учителей с их учениками, мы только в шести случаях получаем «художественные родословные» трех поколений музыкантов (во всех остальных случаях мы имеем таковые только для двух поколений). При этом две из этих «родословных» должны отпасть, так как в них музыканты двух младших поколений относятся к числу находящихся в живых. Вот остальные четыре родословные:

1.

Чолак-бахши
(род. ок. 1835, умер)
↓
Курбан-бахши
(род. 1850, вероятно умер)
↓
Карли-бахши Йол-Аманов
(род. 1897)

2.

Кара-Шахир-бахши
(умер после 1884)
↓
Сопи-бахши
↓
Меммет-Анна-бахши
(род. 1884)

3.

Петек-бахши
↓
Алла-Нур-бахши
↓
Джума-Мурат-бахши
(род. 1884)

4.

Хал-Нияз-бахши
↓
Хан-Джан-гыджакчи
↓
Баба-Джан-Ишан-гыджакчи
(род. 1863)

Эти родословные дают весьма условный хронологический материал в пределах трех поколений, охватывающий период около столетия. Большинство имен туркменских музыкантов, приводимых в нашем списке, если не относится к современному поколению, то относится или к поколению учителей современных нам туркменских музыкантов, или же к поколению учителей этих учителей. Это последнее поколение, как более древнее и поэтому более нас интересующее с исторической точки зрения, вероятно, состояло из Кара-Шахира, Джеппара-бахши, Кёр-Коджали, Петека-бахши, Хал-Нияза, Чолака-бахши, Доулят-Дурды, Кара-Дели-Гёклена, Дурды-бахши, Хан-Дурды-гыджакчи, Илека-бахши, Бек-Гельды, Хемра-гыджакчи и «старого» Наррата, причем их младшими современниками (принадлежавшими, однако, к тому же самому поколению) были: Али-бахши, Кер-Хан и Нобат-Нияз. Что же касается музыкантов более старого времени, то даты их жизни, по-видимому, придется искать в письменных источниках, как туркменских, если таковые имеются, так и соседних туркменам народов, находившихся с туркменами в музыкальных сношениях, что нам известно хотя бы из биографий таких туркменских музыкантов, как Доулят-Дурды, Шукур-бахши и др.

Тем не менее, на основании вышеприведенных данных, как бы скудны они ни были, мы можем сделать вывод относительно чистоты музыкальной традиции у туркмен на протяжении приблизительно полутора веков, за которые туркменская музыка почти ничего не изменила в своей сущности. И если не напрасно пословица гласит, что жизнь коротка, а искусство вечно, то тем справедливее она в применении к туркменской музыке, для которой полтора века, по-видимому, не принесли сколько-нибудь заметного развития. Тот факт, что за это время появлялись новые музыканты и сочинялась новая музыка, нисколько не противоречит сказанному, так как эти музыканты, по-видимому, сочиняли только в пределах традиционных композиционных норм, не внося в них ничего существенно нового. Исходную точку этих норм мы находим в арабо-персидской музыкальной теории IX—XI веков, а осуществление этой теории мы видим в практике современной нам туркменской музыки, по самому своему существу традиционной и «времяупорной».

ГЛАВА IX

Общий характер туркменской музыки. — Форма ее. — Ритм.

Музыка туркмен, отражая психологию этого народа, в то же самое время отражает и природу страны, создавшей эту психологию. В ней мы видим или отражение степных просторов и ширей (вокальная музыка, музыка для тюйдюка), или же отражение настроений домашнего очага (музыка для дутара). Музыка двух тюйдюкчи, играющих стоя друг против друга на чистом воздухе, в присутствии большого собрания народа состоит обычно из ряда возгласов, рассчитанных на то, чтобы привлечь к себе внимание возможно большего количества слушателей. Что же касается музыки для дутара, то она отличается особой, сконцентрированной интимностью своих настроений, гармонирующих с размерами жилища туркмена — войлочной кибитки, служащей ему и его семье надежным кровом для защиты от непогоды.

Как в туркменском орнаменте, употребляемом при изготовлении туркменских ковров и женских нарядов, и как в подборе красок для них, так и в туркменской музыке наблюдателя поражает прежде всего своеобразная строгость колорита и отсутствие всякого расчета на внешний эффект и на резкое впечатление. Музыка туркмен также абсолютно лишена какой-либо бравурности и для неопытного уха может показаться монотонной и однообразной. Но для тех, кто даст себе труд глубже в нее вникнуть, она открывает глубины переживаний и настроений. Не даром же она способна повергать туркмен в разнообразные и интенсивные чувства — от настроений глубокой печали до подъемов и настоящего экстаза. Мелодическая бедность (на первый взгляд) туркменской музыки, обусловленная узкими пределами, в которых вращаются ее мелодии, ис-

купается действительным богатством ритма и мелизматических украшений, весьма оживленными темпами и мудрым распределением оттенков экспрессии, обычно возрастающей к середине произведения и ниспадающей к его концу.

Из предшествующих глав мы видели, какое значение имеет музыка в жизни туркменского народа, как она связана с различными сторонами его быта и какую роль она играет в умственной культуре туркмен, служа проводником туркменской поэзии и изящной литературы в народные массы. В настоящей главе мы попытаемся, насколько это возможно, поближе подойти к самому музыкальному и техническому существу туркменской музыки, чтобы яснее указать на высокую степень ее совершенства.

Прежде всего обратимся к форме произведений туркменской музыки. Мы привыкли к тому, что в народной музыке вопрос о форме стоит на втором плане, так как произведения народной музыки отличаются краткостью и лаконичностью, центр тяжести в них лежит скорее в их тексте, чем в музыкальной форме, представляющей собою чаще всего примитивное чередование коротких музыкальных построений — куплетов. Не то мы видим в туркменской музыке, в которой мы не встречаем подобных присущих народной песне форм, а, наоборот, находим все принципы формы, присущей развитой и разработанной художественной музыке *.

Основными принципами формы туркменской музыки можно считать следующие туркменские музыкальные термины: башламак, яппылдак, ширван и чикмак. «Башламак» обозначает начало музыки и соответствует нашему термину «вступление». «Яппылдак» (от глагола япылмак — закрывать) обозначает первую часть произведения, часто несколько более медленную и всегда идущую в сравнительно низком регистре. «Ширван» (этот термин в следующей главе будет разбираться подробнее) обозначает зенит нарастания настроения, кульминационный пункт музыки, приходящийся обычно на середину пьесы. Наконец, «чикмак» обозначает успокоение музыки. Этими терминами ясно очерчиваются все элементы развитой трехчастной формы, построенной на нарастании и ниспадании эмоционального напряжения, а не на чисто архитектурных принципах.

Если мы, далее, обратимся к более подробному исследованию форм туркменской музыки, то откроем в ней ряд чрезвычайно тонко разработанных деталей и найдем образцы в высшей степени разработанных музыкальных форм. Один из таких образцов мы находим, например, в пьесе «Яр гара гөзли» («Любовь моя черноокая», № 57), детальный разбор которой мы здесь приводим:

Экспозиция

I часть.	1) тт.	1—2.	Вступление (D-dur).
	2) »	3—10.	1-й период главной темы (fis-moll).
	3) »	11—22.	2-й период главной темы (fis-moll).
	4) »	23—41.	3-й период главной темы, более развитый, чем оба предшествующие, и представляющий собою как бы «ширван» экспозиции этой пьесы (fis-moll).
II часть.	5) тт.	42—45.	Вступление (G-dur).
	6) »	46—53.	1-й период второй части экспозиции (4+4) (G-dur).
	7) »	54—61.	2-й период второй части (4+4) (G-dur).
	8) »	62—85.	3-й период, переходящий в заключение второй части (D-dur).
	9) »	86—93.	Повторение заключения (D-dur).
	10) »	94—99.	Еще более сжатое повторение заключения (D-dur)

Реприза

11) тт.	100—120.	Ширван, представляющий собою измененную репризу первой части экспозиции (fis-moll).
12) »	121—124.	Реприза вступления второй части экспозиции (G-dur).
13) »	125—132.	Реприза 1-го периода второй части экспозиции (G-dur).
14) »	133—140.	Реприза 2-го периода второй части экспозиции (G-dur).
15) »	141—164.	Реприза 3-го периода второй части экспозиции (с заключением) (D-dur).
16) »	165—172.	Реприза 1-го повторения заключения второй части экспозиции (D-dur).
17) »	173—184.	Кода всей пьесы (D-dur).

Не одни только пьесы для дутара (двухголосные) являются образцами столь разработанных форм. В одноголосной пьесе для тюйдюка «Өвезим» («О, мой Овез!», № 26), мы видим замечательный образец формы, построенной на троекратном подъеме эмоционального чувства. Вот композиционный * разбор этой пьесы:

Часть I

A. Три вступительные фразы:

1) тт. 1—8. 1-я вступительная фраза с упором на ноту f^2.
2) » 9—13. 2-я вступительная фраза с упором на ноту e^2.
3) » 14—17. 3-я вступительная фраза с окончанием на ноте c^2.

B.

4) » 18—23. Каданс на ноте g^1, составляющий с тремя вступительными фразами отдела A как бы 1-е предложение первой части.

C.

5) » 24—40. 2-е предложение первой части с кадансом на ноте g^1.

Часть II

A.

6) тт. 41—49. 1-я вступительная фраза с упором на g^2 и с окончанием на e^2.
7) » 50—59. 2-я вступительная фраза с упором на f^2 и с окончанием на c^2.

B.

8) » 60—69. Развитое предложение с кадансом на g^1, соответствующее кадансу на той же ноте первой части (тт. 18—23).
9) » 70—73. Дополнение к предыдущему предложению.
10) » 74—80. Второе (более развитое) дополнение.

C.

11) » 81—96. Повторение 2-го предложения первой части, приобретающего характер как бы заключения ко всей второй части.

Часть III

12) тт. 97—101. 1-я вступительная фраза с упором на a^2 и с окончанием на e^2.
13) » 102—107. 2-я вступительная фраза с упором на g^2 и с окончанием на e^2.
14) » 108—113. 3-я вступительная фраза с упором на f^2 и с окончанием на c^2.

B.

15) » 114—123. Повторение тактов 60—69 второй части.
16) » 124—127. Повторение тактов 70—73.
17) » 128—134. Повторение тактов 74—80.

С.

18) » 135—150. Повторение тактов 24—40 первой части и тактов 81—96 второй части.

Приведенный разбор пьесы «Өвезим» свидетельствует о том, что вступительные эпизоды трех ее частей как бы тяготеют ниспадающими ходами к кадансу на c^2, что все средние и заключительные эпизоды имеют каданс на g^1, т. е. в главной тональности, и, наконец, что средний эпизод первой части (по сравнению с такими же эпизодами двух последних частей) является недостаточно широко развитым, чтобы иметь самостоятельное значение, хотя и содержит в себе в зародыше весь материал средних эпизодов второй и третьей частей.

Чтобы не задерживаться особенно долго на разборе форм туркменской музыки, мы приведем еще только один образец двухчастной формы («Көче багы» — «Сад», № 59), в которой первая часть состоит из упорного четырехкратного возвращения к одной и той же тонике, а вторая — из ширвана, непосредственно переходящего в главный тон пьесы.

Часть I

Тт. 1—2.	Вступление.
» 3—12.	1-е предложение.
» 13—21.	2-е предложение.
» 22—31.	3-е предложение.
» 32—37.	4-е предложение.

Часть II

Тт. 38—49.	Ширван с непосредственным ниспаданием музыки в низкий регистр.
» 50—58.	Заключительная тема второй части с кадансом в d-moll. .
» 59—62.	Дополнение к предыдущей теме.
» 63—73.	Второе дополнение к той же теме, состоящее из восходящей и нисходящей секвенций.

Из этих примеров видно, что туркменские народные композиторы обладают прекрасными конструктивными данными, позволяющими им творить из имеющегося в их распоряжении звукового материала художественные концепции большой законченности и сложности, проявляя в них прекрасные способности как к ясному расчленению элементов формы, так и к соединению их в одно целое путем своеобразных ходов-модуляций, часто построенных секвенционно. Но самое главное в музыкальном творчестве туркмен — это то, что оно, как мы уже заметили ранее, основано не на чисто формальных соображениях, а на соображениях эмоционально-художественного

порядка, при которых содержание определяет форму, и форма словно рождается из самого духа музыки (этой своеобразной «стихии лирического волнения»), а не наоборот, является прокрустовым ложем, на котором распинается, сжимается и вытягивается материал музыкального произведения.

В самой тесной связи с формой музыкальных произведений находится ритм, дающий первичную клетку, из которой как бы вырастают большие музыкальные построения. Обычно в музыке восточных народов — арабов, персов, узбеков, кавказцев и др.— ритм играет доминирующую роль, создавая своим рисунком фон для всего музыкального произведения. Если мы возьмем записи «Макомов» В. А. Успенского, то увидим, что в них каждому отдельному «номеру» сопутствует определенная ритмическая формула (усуль), выбиваемая на дойре (узбекском бубне). То же мы видим и в музыке арабов, где целый ряд ударных инструментов, сопровождающих мелодию, соперничают друг с другом в сложности исполняемых ими ритмических фигур. У туркмен, в противоположность только что перечисленным народам, совершенно нет ударных инструментов, и ритм их музыкальных произведений как бы скрыт внутри самой музыки, оживляя ее как биение внутреннего жизненного пульса, а не присоединяясь к ней извне и не требуя для своего осуществления специальных шумовых инструментов. Благодаря этому туркменская музыка в ритмическом отношении очень свободна и имеет полную возможность комбинировать внутри одного и того же произведения различные ритмы, порой в капризной и причудливой их последовательности.

Ритмы туркменской музыки, часто весьма сложные сами по себе (если даже не говорить о сложности их комбинаций), представляют величайшие трудности для тех, кто записывает туркменскую музыку. Стоит только бегло просмотреть собрание туркменской музыки В. А. Успенского, чтобы убедиться в справедливости сказанного. Мы пока, к сожалению, не располагаем достаточными данными для того, чтобы углубиться в сущность вопроса о ритме туркменской музыки. Но если мы, уже признав факт происхождения туркменской инструментальной музыки от вокальной, обратим внимание на широкую разработку восточной стихотворной метрики, то не ошибемся, если предположим возможность некоторого влияния туркменской стихотворной метрики на ритмику туркменской музыки. Нужно полагать, что в дальнейшем исследователи музыки туркмен и других народов Востока обратят свое внимание на необходимость знакомства с теорией их стихосложения, если они захотят глубже понять сущность их музыкальной ритмики.

ГЛАВА X

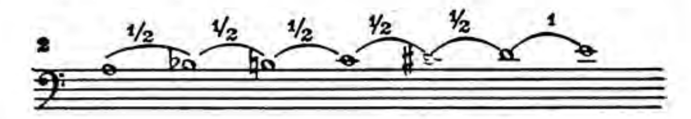
Традиционность туркменской музыки. — Лады туркменской музыки. — Попевки. — Рост мелодических образований в туркменской музыке.

Прежде чем перейти к описанию других особенностей туркменской музыки, нужно еще раз подчеркнуть ее традиционность. Бахши, эти профессиональные туркменские музыканты, полагают задачей своей жизни и профессии передачу музыки своих отцов в том виде, в каком они ее от них получили, и совершенно сознательно противопоставляют свое искусство импровизации, столь свойственной многим восточным народам, например, киргизам, калмыкам и др. Элементы музыкальной импровизации у туркмен в настоящее время можно найти разве только в творчестве чопанов (пастухов), обычно играющих на дилли-тюйдюке — маленькой камышовой флейточке с язычком. Что же касается бахши, то они являются представителями художественной музыки и в качестве таковых свято чтут ее заветы, благодаря чему туркменская музыка и является, с одной стороны, столь своеобразной, а, с другой стороны, смогла сохранить на протяжении веков свои древние традиции и свой изумляющий современного исследователя «гармонический» склад.

Описание этого гармонического склада мы начнем с наиболее общих вещей, к числу которых прежде всего отнесем вопрос о перде, то есть о ладах, употребляемых в туркменской музыке. Общее описание этих ладов уже дано в главе шестой настоящей работы. Теперь я постараюсь выяснить некоторые подробности, насколько это позволит имеющийся в моем распоряжении материал.
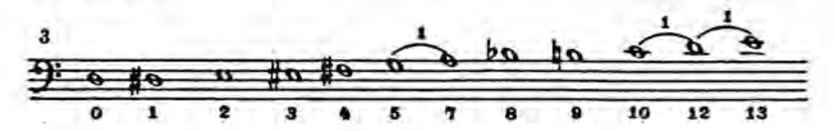
Перде обозначает, с одной стороны, «тон» (в том понимании этого слова, которое было принято средневековыми мейстерзингерами), а с другой стороны — лад-перемычку на грифе дутара. В этом последнем смысле тринадцать ладов-перемычек дутара имеют следующие названия: первые пять ладов

называются б э ш п е р д е (буквально — «пять ладов»), шестой, как мы об этом еще будем говорить ниже,— л а л - п е р д е, то есть «немой лад» и, наконец, семь последних — ш и р в а н - п е р д е, то есть лады-перемычки лада (тона) ширван. При настройке верхней струны дутара на ноту *d*, звуки ширван-перде будут следующие:



Эти звуки представляют собою как бы «модуляцию в доминанту» от «главного тона», что и является характерной особенностью лада (тона) ширван-перде. В чистом виде ширван-перде можно наблюдать в тактах 12—21 пьесы «Бэри гел» (№ 9), в тактах 1—12 «Нэзиклер» (№ 12), в тактах 17—23 «Новайы дүшүрими» (№ 13) и в других пьесах *.

Что касается л а л - п е р д е («немого лада»), то Баба-Джан-Ишан-гыджакчи со слов своего учителя Хан-Джана-гыджакчи (ок. 1819—1894), сообщил В. А. Успенскому следующее: 1) лал-перде есть 6-й лад на дутаре, у чаудыров два лал-перде — 6-й и 11-й лады, то есть звуки *gis* и *cis'* при настройке верхней струны дутара на ноту *d*; 2) раньше у чаудыров обоих лал-перде не было и появились они только с 1300 года хиджры (1882), хотя даже и в настоящее время у чаудыров есть дутары без лал-перде, то есть имеющие следующий звукоряд верхней струны:
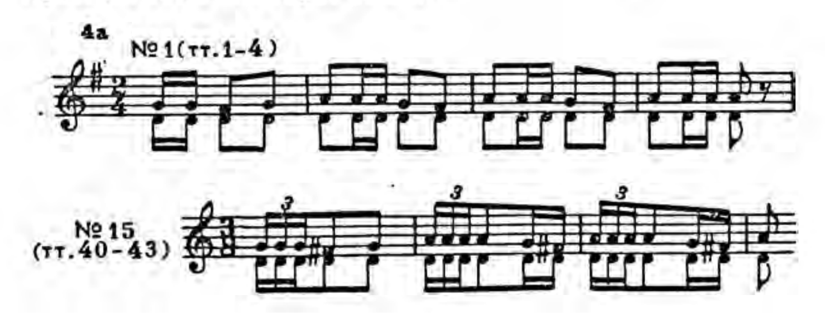


3) пьесы «Айҗемал» и «Кыямат» вызвали необходимость введения лал-перде, то есть необходимость увеличения вышеприведенного звукоряда дутара до его полного вида (хроматическая октава с прибавленной к ней большой секундой сверху); 4) у туркмен теке пьес без лал-перде нет и 5) «четыре дороги» (мынажат, мухаммес, дузарба и варкасы) исполнялись без лал-перде.
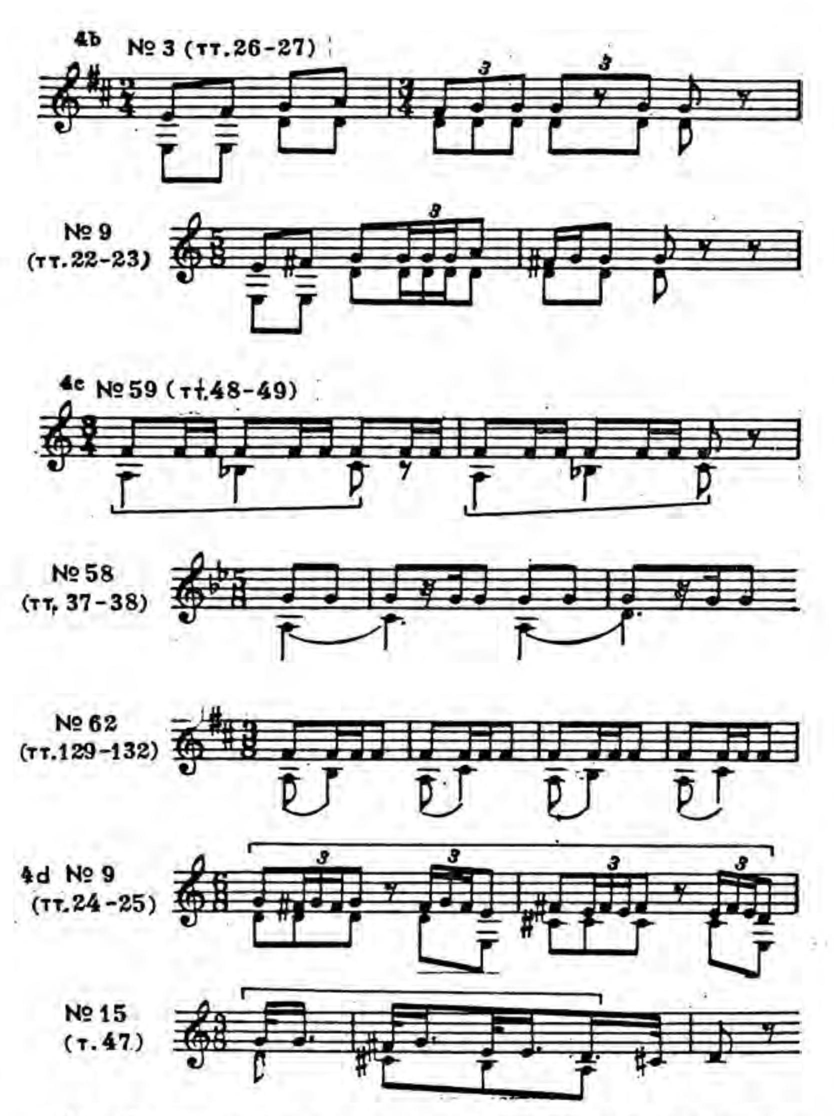
Это сообщение Баба-Джан-Ишана, фиксирующее название лал-перде за 6-м и 11-м ладами современного дутара, к сожалению, подкреплено неудачными примерами. Ибо в собрании В. А. Успенского имеются записи как «Айҗемал» (для голоса

с дутаром, № 56), так и «Кыямат» (для пения с дутаром, № 35, и для тюйдюка, № 25), в которых только в «Айжемал» встречается 11-й лад, являющийся двенадцатым звуком хроматического звукоряда, а в других пьесах ни один из обоих лал-перде не встречается. В № 56 не встречается нота *dis*[1] (при настройке верхней струны дутара на ноту *a*), в № 35 (при той же настройке верхней струны) — ни *dis*[1], ни *gis*[1], и, наконец, в пьесе для тюйдюка № 25 не встречаются звуки *cis*[2] и *fis*[2], то есть седьмой и двенадцатый звуки хроматического, начинающегося от ноты *g*[1] звукоряда, и соответствующие звукам 6-го и 11-го ладов дутара.

Что же касается зарин-перде, то, по словам того же Баба-Джан-Ишана, зарин-перде есть то же самое, что и лал-перде. В это же самое время В. А. Успенский склонен видеть в зарин-перде ход на увеличенную секунду, вершиной которого является 6-ой и 11-ый лады дутара (при настройке верхней струны этого инструмента на ноту d это будут ходы *f-gis* и *b-cis*[1]). Предположение это вряд ли правильно, так как в записях В. А. Успенского мы встречаем ходы на увеличенную секунду только между 1-ым и 3-им ладами дутара, то есть между второй и третьей ступенями звукоряда.
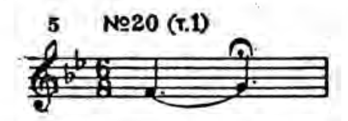
В связь с туркменскими ладами, о которых мы пока имеем слишком скудные сведения, чтобы составить хоть какое-нибудь цельное представление о них, можно поставить также свидетельство Баба-Джан-Ишана об употреблении в прежнее время в туркменской музыке 62 «нама» 32 «макамов», «которые игрались», но названий которых он не помнит, ибо говорит о них не на основании практики, а только со слов своего учителя Хан-Джана-гыджакчи. Под словами нама (произведение) и макам (лад, в смысле звукоряда или же нашей гаммы) здесь, очевидно, разумеется нечто близкое к перде или, иначе говоря, к попевкам, то есть к определенным мелодическим оборотам, вошедшим во всеобщее употребление у туркменских бахши. Существование подобных оборотов в туркменской музыке доказывается примерами из собрания В. А. Успенского. Приведем здесь некоторые из них:
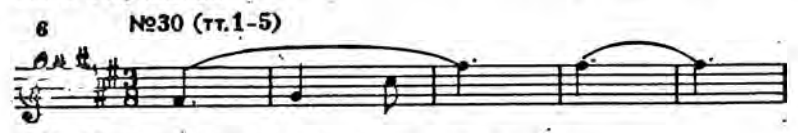




Как образуются и как развиваются эти попевки, можно наблюдать во вступлениях к пьесам для тюйдюка. Тюйдюкчи, прежде чем начать играть пьесу, берут обычно две нижних ноты звукоряда тюйдюка, представляющие собою как бы
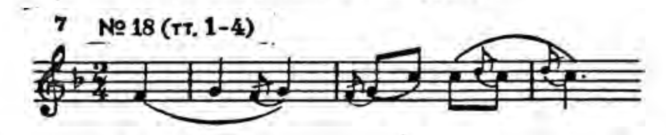
«вводный тон» и «тонику» этого звукоряда. Делается это, возможно, или для отыскания хорошего амбушюра, или же для согревания инструмента, как это предполагает В. А. Успенский. Этот прием в его чистом виде мы встречаем в № 20 записей В. А. Успенского:
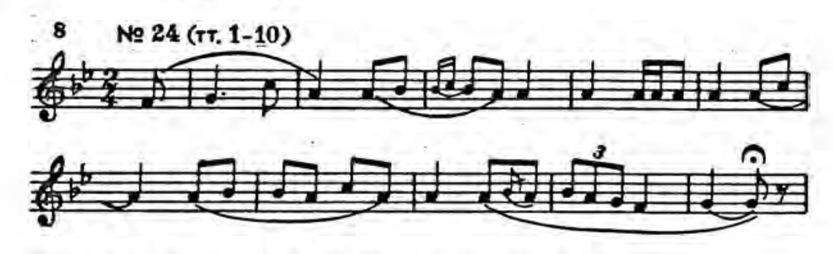


а также в аналогичных случаях в № 27, 28, 29, 31, 68 и 69. В № 30 мы уже видим более значительное развитие мотива этого вступления:



в № 18 из него уже вырастает целая рулада:
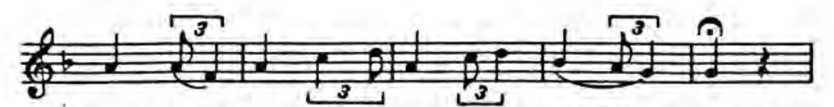


развивающаяся в № 24 в целое законченное предложение вступительного характера:



точно так же, как и в № 22, где вторая нота звукоряда появляется только в конце предложения в качестве его финальной ноты:





Все эти примеры наглядно показывают возможность развития целых мелодий из простейшего мелодического хода и говорят нам о тех возможных изменениях, которым, в процессе устной передачи, могут подвергаться различные перде-попевки, не изменяя при этом присущего им основного характера.

ГЛАВА XI
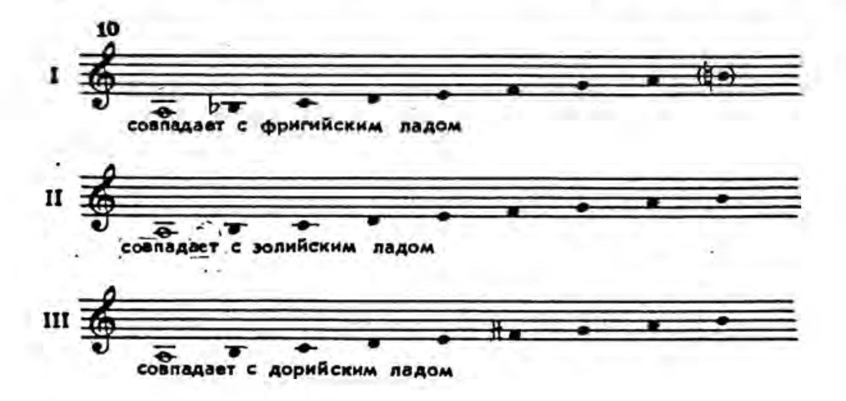
Звукоряды туркменской музыки.
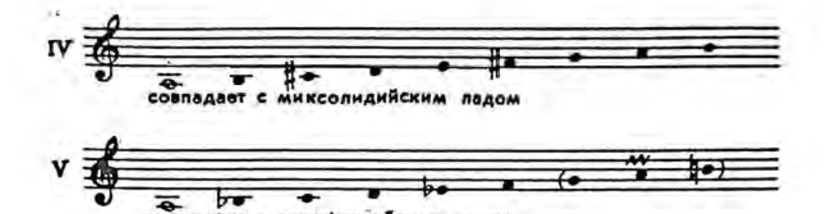
В двух предшествующих главах я коснулся вопросов формы, ритма и ладов-попевок в туркменской музыке. Следующими основными вопросами, подлежащими рассмотрению, должны явиться вопросы гармонии и мелоса. Но их рассмотрение невозможно без изучения звукорядов или гамм туркменской музыки, лежащих в основе ее гармонических и мелодических образований. В этой области, более чем в какой-нибудь другой, исследователь предоставлен самому себе, и трудность исследования здесь усложняется еще тем обстоятельством, что в туркменской музыке мы имеем не простое явление, а в высшей степени сложную музыкальную систему с тонко разработанными модуляционной и композиционной сторонами. Благодаря этому обстоятельству исследование звукорядов туркменской музыки должно опираться непосредственно на модуляционный и композиционный анализ соответствующих музыкальных произведений, так как смена звукорядов в одном и том же произведении всегда связана с модуляционными изменениями в нем и в большинстве случаев сопутствует смене частей формы, если только эти части не однотональны, то есть если они не построены на тождественных звукорядах. В модуляционном отношении смены звукорядов могут представляться в одном из следующих трех видов: 1) смена одного звукоряда другим, имеющим с первым одну и ту же тонику, 2) переход из одного звукоряда в другой звукоряд, тождественный первому по построению, но имеющий в качестве тоники иной звук (иначе говоря, переход из основного звукоряда в его транспортированный вид) и 3) переход из звукоряда одного строения в звукоряд другого строения, имеющий с первым различные то-

ники. Но так как указанные здесь случаи смен звукорядов не всегда бывают внезапными и не всегда новый звукоряд достаточно рельефно очерчивается на практике, то исследователь сплошь и рядом наталкивается на «сомнительные» и «неясные» случаи применения тех или иных звукорядов и легко может впасть в ошибку. Так как в европейской музыкально-теоретической и музыкально-этнографической литературе нет сколько-нибудь удовлетворительных анализов звукорядов восточной музыки, то я останавливаюсь здесь на этом вопросе несколько подробнее.

В своем анализе звукорядов туркменской музыки я не исходил из каких-либо предвзятых теоретических положений. Я, например, не старался втиснуть их в рамки так называемых «греческих» ладов, так же как не исходил при их исследовании из принципов современной европейской музыкальной системы. Я лишь стремился обобщить ту массу явлений, которую представило мне собрание образцов туркменской музыки Б. А. Успенского. В результате своего исследования я пришел к выводу, что в этих образцах можно установить наличие семи основных звукорядов, причем некоторые из них имеют добавочные усложненные формы. Я привожу их ниже в их «основном» виде, то есть начинающимися с тоники, которая в большинстве случаев может также носить название «финальной» или заключительной ноты, хотя из последующего изложения будет видно, что тоника или основная нота звукоряда не всегда является его нижним звуком, как это наблюдается и в европейской музыке.

Первые пять основных звукорядов туркменской музыки имеют аналогию в так называемых греческих ладах. Эти звукоряды следующие *:
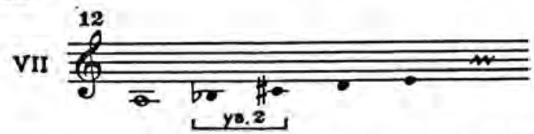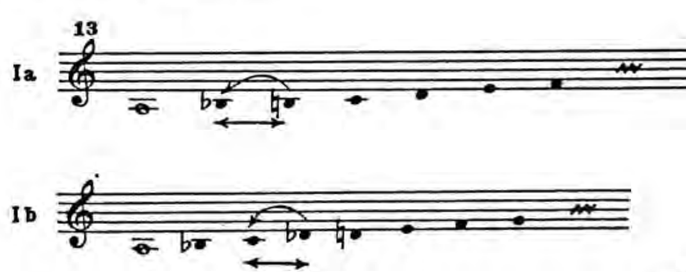




Следующий основной лад не имеет аналогии в греческих ладах:



И, наконец, последний лад также не имеет аналогии в греческих ладах и содержит в своем составе интервал увеличенной секунды:



Звукоряды I, II, IV, V и VII встречаются также и в усложненном виде, причем все их разновидности могли бы рассматриваться и как вполне самостоятельные звукоряды. Я предпочел классифицировать их как разновидности основных звукорядов по той причине, что они являются хроматическими вариантами основных звукорядов, причем встречающиеся в них хроматические ходы, изменяя только мелодическое строение основного лада, не изменяют при этом его «гармонической»* сущности. Вот эти звукоряды:



IIa

IVa
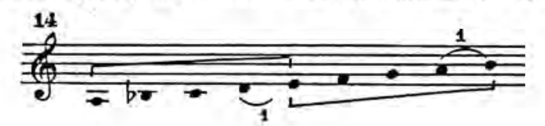
IVb

Va

VIIa

ув. 2

Все приведенные выше звукоряды, разделяющиеся на семь основных видов, не всегда применяются в их полном объеме. Большинство их далеко не обнимает всего объема дутара. Очень часто бывает, что мелодии, сочиненные в каком-либо из этих звукорядов, не переходят объема квинты или сексты, а иногда ограничиваются только четырьмя или даже тремя звуками. Это свидетельствует о происхождении современных туркменских звукорядов от звукорядов более древних и более ограниченных по своему объему. В этом отношении заслуживает большого внимания предположение В. А. Успенского о происхождении всей звуковой системы туркмен из двух соединенных пентахордов, первоначально одинакового построения:



В пользу этого предположения говорит отсутствие на грифах старых дутаров лал-перде (увеличенной кварты от тоники звукоряда). Это создает аналогию к целому тону, находящемуся между четвертой и пятой диатоническими ступенями ширван-перде, который в таком случае является точной транспонировкой в тон доминанты основного петрахорда, представляемого тоникой звукоряда и диатоническими звуками беш-перде, Как бы то ни было, но современная октавная система является чуждой туркменской музыке, которая, по-видимому, еще не развилась до нее, хотя и обнаруживает явное стремление к переходу узких границ пентахордной системы и к расширению мелодического диапазона до сексты, септимы и даже до октавы.

Неполнота некоторых туркменских звукорядов предоставляет открытое поле для догадок о возможном их продолжении. Звукоряд IV в моей таблице звукорядов не выходит из пределов большой сексты, в то время как звукоряд VII не покидает пределов чистой квинты. Каковы возможности дальнейшего расширения их объема? Не исключено, что они могут быть различными, дающими повод для образования из одного первоначального звукоряда двух разных звукорядов. Это вполне вероятно в случае, если в звукоряд включается секста от его тоники, которая может быть и большой, и малой. Что же касается включения в звукоряд септимы, то она, кажется, может быть только малой.

Записи туркменской музыки, сделанные В. А. Успенским, убеждают нас в том, что все ее звукоряды являются в своей сущности диатоническими и что хроматические последования, наблюдаемые в усложненных формах звукорядов I, II, IV, V и VII, не нарушают диатонического характера этих звукорядов, являясь только попытками введения хроматизма в диатоническую по своему существу музыкальную систему. Методы введения этого хроматизма чрезвычайно характерны для той исторической эпохи, которая подготовила «хроматический» период мировой музыки, из которого мы пытаемся в настоящее время найти выход в область ультрахроматизма. Они заключаются во введении хроматических тонов только в качестве вспомогательных к основным тонам диатонического звукоряда. Вот несколько примеров употребления усложненных хроматических звукорядов в записях туркменской музыки, сделанных В. А. Успенским:

№ 16 (тт.9-10)
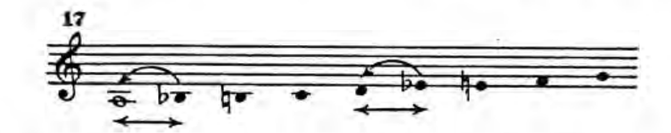


Этот пример служит иллюстрацией применения звукоряда I*a*. Применение звукоряда I*в* видно из следующего примера:
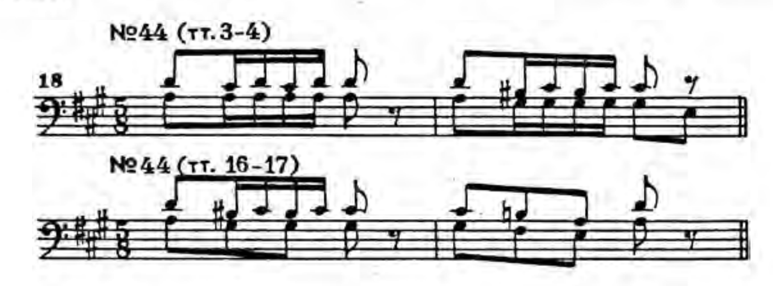


Что касаетс ... › оно аналогично употреблению в ... гамме второй ступени, то натураль... ... Примеры употребления этого звукоряда в ... енны. Как на один из них, можно указать на ... В. А. Успенского.

На тех же основани: ... яд II*a*, мог бы быть образован и звукоряд II*b*, ... ю применяемый в целом ряде тахтинских записей ... нского (№ 76, 81 и др.):



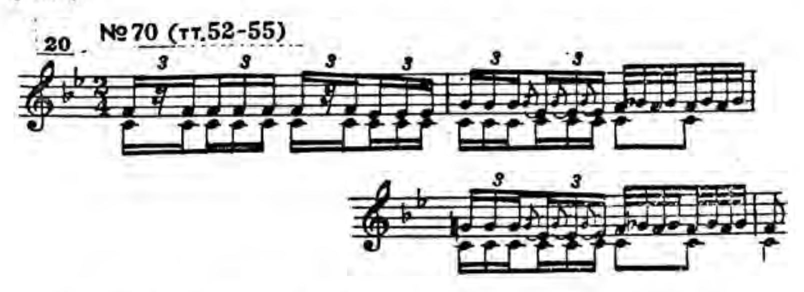
Звукоряд IV*a* можно наблюдать в № 44 записей В. А. Успенского:
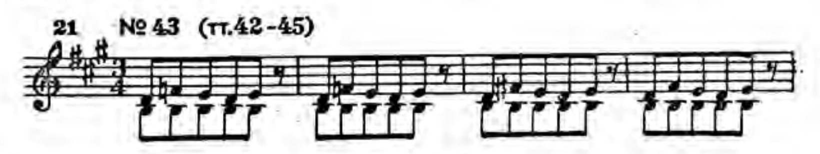


Звукоряд IV*b*:



в туркменской музыке употребляется уже в смысле настоящего хроматического звукоряда, как это видно из следующего примера (хроматический переход от первой ко второй ступени звукоряда):



Следующий пример построен на звукоряде V*a* (при тонике *cis'*):



Этот хроматизм может рассматриваться скорее как хроматизм гармонический, чем как хроматизм мелодический.

Наконец, звукоряд VII*a* находит свое применение в следующем примере:



Каково происхождение этих звукорядов? На этот вопрос ответить чрезвычайно трудно. В образовании их, несомненно, сказались греческие влияния также, как и арабские. На сходство некоторых туркменских звукорядов с древне-греческими было уже мною указано. Такое же сходство можно наблюдать и между туркменскими и древне-арабскими звукорядами. Гамма Аль-Кинди (ум. 874), в которой каждая нота соответствует одной из семи планет и которая приведена Фармером в его уже мною цитированном (см. стр. 31) сочинении, совпадает со звукорядом II туркменской музыки. Звукоряд одного восточного

гидравлического органа X века, приведенный в статье того же Фармера «Two Eastern Organs», помещенной в «Журнале Азиатского Общества» за 1926 год, совпадает со звукорядом IV туркменской музыки:



Можно, вероятно, найти еще целый ряд таких совпадений между туркменскими и арабскими звукорядами. Интересно при этом отметить, что звукоряд лютни Аль-Кинди (по манускрипту Британского Музея Or. 2361, как мне об этом любезно сообщил д-р Фармер) очень напоминает звукоряд туркменского дутара, ибо основан на хроматической гамме:



Небезынтересно при этом отметить квартовую настройку струн этой лютни (чертами отмечен объем каждой из пяти струн лютни, а звездочками — неупотребительные звуки).

Если мы, далее, обратимся к звукоряду Гукбальда (ок. 840—930), как он приведен в статье «Диафония» (Diaphonia) помещенной в словаре Грова (Grove), то мы увидим звукоряд, соответствующий звукоряду I туркменской музыки с прибавленным к нему снизу «вводным тоном» (о котором будет говориться ниже):
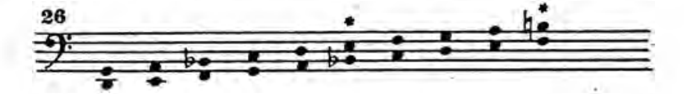


Все эти примеры показывают, что между туркменской и европейской музыкой, а также той музыкой, которая непосредственно предшествовала европейской, существует гораздо более глубокое сходство, чем это можно предполагать после первого с ней ознакомления.

ГЛАВА XII
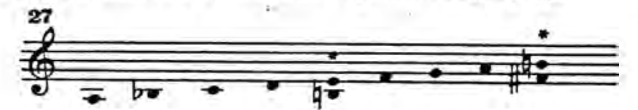
Гармоническая основа туркменской полифонии.

Сравнение звукоряда I туркменской музыки со звукорядом Гукбальда влечет за собою также и сравнение гармонических систем туркменской музыки и музыки времени Гукбальда. По поводу системы Гукбальда Гуго Риман в своем «Музыкальном словаре» говорит следующее: «Гукбальд в течение своей 90—92-летней жизни постепенно все более втискивал теорию органума в такие схематические рамки, которые первоначально были чужды этому примитивному многоголосию. Параллельные квинты и октавные удвоения, долго державшиеся в первоначальном многоголосном пении, следует в настоящее время признать специальным порождением теории Гукбальда, а не общепринятой формой музыки в IX—X веках»*. Эти строки чрезвычайно существенны для исследователя туркменской музыки, являющейся живым обломком того периода развития мировой музыки, практика которого втискивалась Гукбальдом в рамки его теории. Дело в том, что и органум Гукбальда, и туркменская музыка в основе своей гармонии имеют интервал чистой кварты, играющий в них ту же роль, какую играет в контрапункте строгого стиля трезвучие. И трудность гармонизации звукоряда Гукбальда заключалась в том, что при гармонизации его нотами, входящими в состав звукоряда, нельзя было избежать появления увеличенных кварт, нарушавших всю систему гармонизации:



Практика туркменской музыки (вероятно, существовавшая и в современной Гукбальду светской музыке) допускает в этом случае хроматические изменения ступеней звукоряда:

27



Наблюдения над туркменской музыкой дают нам возможность сделать два чрезвычайно важных вывода, относящихся к ее гармонической основе. Первый из этих выводов: звукоряд сам по себе еще не определяет всего звукового содержания многоголосной музыки, так как при его гармонизации в сопровождающих голосах могут появиться хроматически измененные звуки, в самом звукоряде не содержащиеся. Второй вывод: звукоряд не всегда определяет тональность соответствующей части пьесы, как это можно видеть из целого ряда примеров. Разбор пьесы «Яр гара гөзли» (№ 57), сделанный мною в главе IX настоящей работы, дает об этом полное представление. Оба эти обстоятельства являются существенно важными при анализе произведений народной музыки, так как одно только определение звукорядов, каким бы точным оно ни было, не дает еще исследователю нитей для понимания музыкально-логической структуры этих произведений, которая может быть выяснена только после определения тональных функций если не всех, то, по крайней мере, главнейших звуков звукоряда.

Все приведенные в предыдущей главе звукоряды имели в качестве тоники первый их звук, обозначенный мной целой нотой. Но не всегда тоникой звукоряда является его нижняя ступень. Чаще бывает так, что к ней примыкает снизу один, два или даже несколько звуков, из которых ближайший имеет характер вводного тона и участвует в образовании каденций. Примеры каденций в большом количестве приводятся мною в следующей главе и дают ясное представление об употреблении в туркменской музыке «вводного» тона, обозначаемого мною в звукорядах стрелкой снизу. Этот вводный тон в туркменской музыке отстоит от тоники на большую секунду, а не на малую, как в европейской музыке. Иногда этому вводному тону предшествует еще один звук, который может отстоять от вводного тона или на полутон, или же на целый тон вниз, причем, как это видно по второму из нижеприведенных примеров, этот звук может не иметь аналогичного ему звука в верхней октаве:

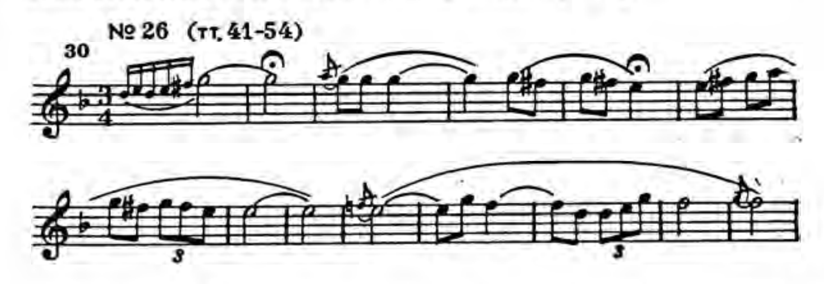
28 (звукоряд I) (звукоряд II) №

Этим еще раз подтверждается ранее высказанное предположение, что система туркменской музыки не является основанной на осознании октавного соотношения звуков, принятого в современной европейской музыке.

Исследуя инструментальную музыку туркмен и главным образом музыку для дутара, мы должны констатировать в ней принцип н и з к о й т о н и к и, то есть окончание музыкальных фраз, предложений, периодов и целых произведений в низком регистре звукоряда, где тонике предшествуют чаще всего один и реже два звука, лежащие ниже ее. Во всех этих случаях вводный тон всегда отстоит от тоники на большую секунду вниз, и строение мелодий оказывается основанным на ниспадении их от квинты или от кварты звукоряда, на ниспадении, в силу закона инерции переходящем точку стремления и только после этого к ней возвращающемся:



Но как только мы переходим к исследованию музыки для тюйдюка или же к исследованию вокальной музыки туркмен, мы сейчас же сталкиваемся также и с принципом в ы с о к о й т о н и к и, сближающим практику туркменской музыки с практикой европейской музыки и свидетельствующим о том, что туркменская музыка представляет собою эпоху перехода музыки от древней ладовой системы к современной тональной системе. Пример из пьесы «Өвезим» для тюйдюка (№ 26 записей В. А. Успенского), построенный на основном звукоряде II, демонстрирует временное применение седьмой повышенной ступени, соответствующей европейскому вводному тону:



Аналогичный случай можно видеть в вокальной пьесе «Пейманың» (№ 36 записей В. А. Успенского), сочиненной целиком не в каком-либо из туркменских звукорядов, а в современном
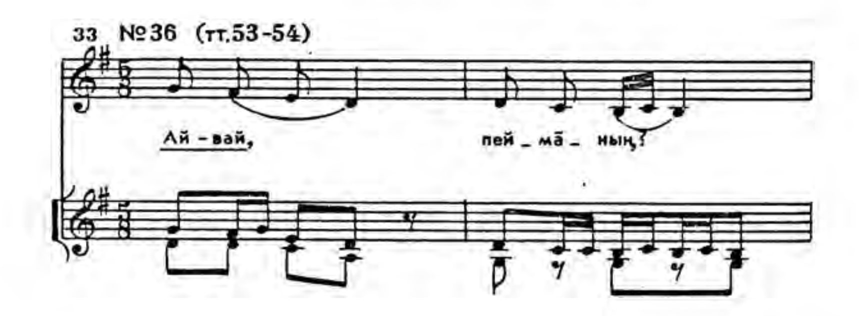
европейском мажоре (однако, не по-европейски «гармонизованном»). Мелодический звукоряд этой пьесы следующий:
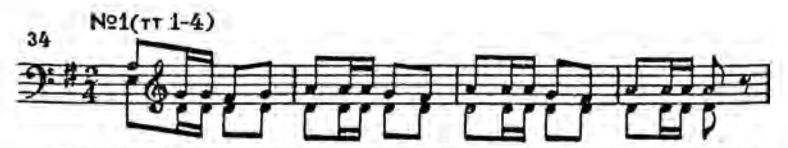


Контур мелодии всех куплетов этой пьесы представляет собою «падение» голоса от верхней тоники звукоряда на кварту вниз (к квинте тональности):



Окончание пьесы на терции (!) тональности окончательно «нарушает» основные принципы «гукбальдовской» системы гармонизации, принятой в туркменской музыке, и служит признаком определенного поворота в сторону утверждения новой тональной системы вместо старой системы звукорядов:



Часто в туркменской музыке звукоряд не может быть определен на основании одних только мелодических данных, без помощи гармонии. Если из приводимого ниже примера исключить первое созвучие, являющееся просто вступительным ударом по пустым струнам дутара, то мелодический звукоряд его (fis^1—g^1—a^1) будет представлять собою весьма неполный звукоряд IV (с тоникой d^1):



Для того, чтобы закончить главу о гармонии туркменской музыки, необходимо сказать еще несколько слов относительно модуляций в ней. Модуляции в туркменской музыке применяются очень часто и, как уже об этом говорилось в начале главы XI, выражаются или в смене одного звукоряда другим, имеющим с первым ту же тонику, или в переходе из одного звукоряда в другой, тождественный с первым, но имеющий другую тонику, или, наконец, в переходе из одного звукоряда в другой (не тождественный по построению первому), имеющий с первым различные тоники. Исследование двух последних случаев, являющихся настоящими модуляциями, дает возможность констатировать, что наиболее употребительными в туркменской музыке являются модуляции в кварту и затем в квинту и менее употребительными — модуляции в сексту, большую терцию и малую терцию. Модуляций во вторую ступень в записях В. А. Успенского мне обнаружить не удалось.

Модуляционные планы в туркменской музыке связаны с композиционным строением ее произведений, средней частью которых, в большинстве случаев, является «ширван», то есть переход из низкого регистра в высокий. Лишь в ширванах, не вполне оформившихся в самостоятельную часть, не происходит смены звукорядов, хотя при этом почти всегда наблюдается смена тональностей, о которой я уже имел случай говорить ранее. К области модуляций относится также и употребляемый в туркменской (как и в европейской) музыке прием, заключающийся в том, что тональность или даже звукоряд начала пьесы не является главной тональностью или же главным звукорядом ее. Примеры этого довольно многочисленны (№ 7, 9, 11 и др.).
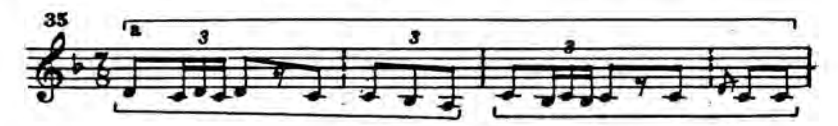
Хроматизм, наблюдающийся в № 40 (тт. 26—28) и 41 (тт. 108—110) записей В. А. Успенского, не относится к «гармоническим» явлениям туркменской музыки — это есть лишь несовершенная запись вокального глиссандо, скольжения голоса от одного опорного звука к другому. К этому же разряду приблизительных записей голосовых глиссандо относится первый такт в № 74 и записи некоторых других аналогичных мест.
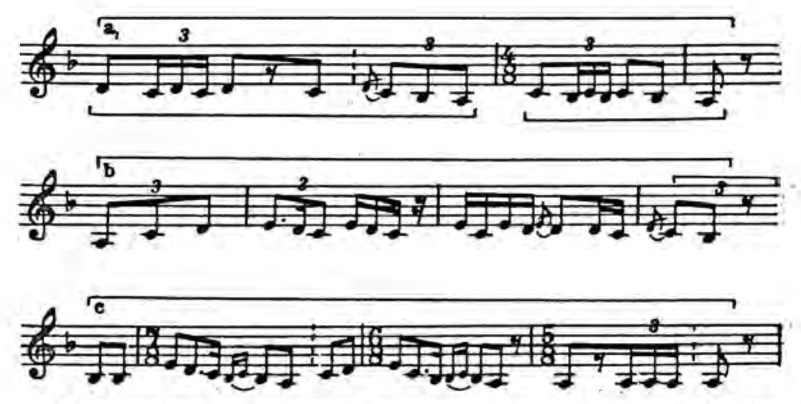
ГЛАВА XIII

Мелос туркменской музыки. — Каденции. Вступительные формулы. — Секвенции. — Влияние конструкции туркменских инструментов на мелодико-гармонические образования в туркменской музыке. — Техника композиции у туркмен.
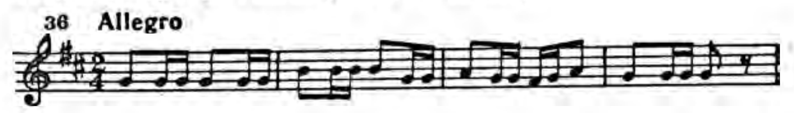
Сравнительно небольшой объем мелодий-тем туркменских музыкальных произведений, чаще всего не превышающий объема чистой квинты, лишний раз свидетельствует в пользу древности происхождения туркменской музыки, в то время как структурная и модуляционная сложность туркменских композиций свидетельствует о ее высокой культуре. Соединив вместе оба эти признака, характеризующие туркменскую музыку, мы получим ощущение древней культуры, неразрывно связанное с современной нам туркменской музыкой. О характере же самого туркменского мелоса самое лучшее представление дадут примеры.

Признавая наиболее интересной стороной туркменской музыки ее ритмическую сторону, мы не можем, однако, не признать за ней и большой развитости мелодического элемента. Достаточно привести хотя бы главную тему пьесы «Бэри гел» (№ 9, тт . 1—11), чтобы изумиться мелодическому искусству туркменских народных композиторов:
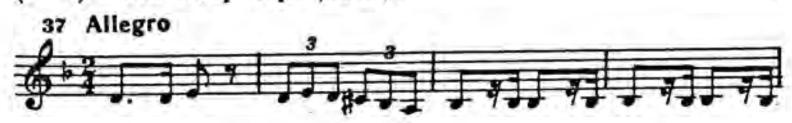




Мелодия эта не выходит из пределов квинты, но она обладает замечательной пластичностью и выразительностью и построена по всем правилам «европейской» композиционной техники (четыре фразы, из которых две первые построены сходно друг с другом, а две последние контрастируют им). Образец законченной и ярко ритмованной мелодии дает следующий отрывок из пьесы «Яр гара гөзли» (№ 57, тт. 46—49):



Образец «характерной» мелодии дают начальные такты (1—4) пьесы «Қыркплар» (№ 45):



Образцом певучей выразительности является вся пьеса «Өвезим» (№ 26) для тюйдюка, полная с начала до конца какой-то патетической экспрессии.
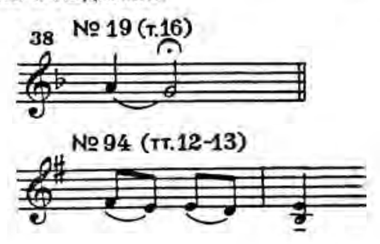
Туркменские музыканты умеют не только «излагать» мелодию, но и «развивать» ее, часто пользуясь при этом модуляциями в разные тональности в окончаниях периодов. Примером может служить хотя бы начало пьесы «Мейлис халар» (№ 7), в котором первые 9 тактов содержат изложение мелодии в тональности *C-dur*, а следующие 10 тактов — ее более развитой вариант, с окончанием в параллельной *C-dur*'у тональности
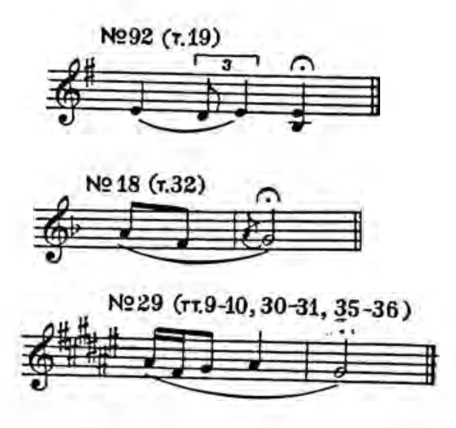
a-moll. Аналогичных примеров можно было бы привести достаточно много. Я ограничиваюсь названным здесь как типичным и отыскание других предоставляю любознательному читателю.

При ограниченном объеме используемых туркменскими музыкантами звукорядов они умеют применять их чрезвычайно разнообразно. Я специально выписывал для сравнения на отдельном листке все мелодии для дутара из собрания туркменской музыки В. А. Успенского, идущие в сопровождении органного пункта. Таких мелодий оказалось 21 (см. № 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 43, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 59, 62, 77 и 78), причем ни одна не явилась хотя бы в какой-нибудь мере копией другой мелодии. Каждая из них имеет свой собственный характер, окраску и, если можно так выразиться, индивидуальность. Неудивительно поэтому, что музыкальные произведения туркмен производят столь разное впечатление на местных слушателей, ощущающих в этих произведениях то разнообразие оттенков экспрессии и колорита, которое ускользает от внимания европейцев.

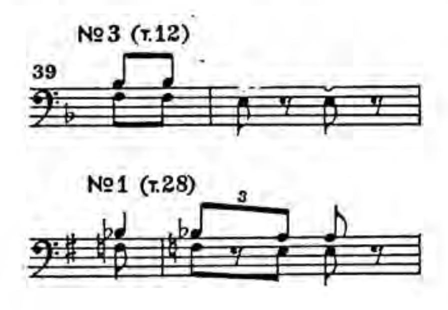
Искусство музыкальной формы требует от ее мастера, с одной стороны, умения разделять, а с другой стороны — связывать друг с другом элементы, из которых состоит музыкальное произведение. Первой цели служат каденции и отчасти формулы вступлений как к целым произведениям, так и к их частям. Второй цели служат постепенные переходы, связывающие между собою «статические», если можно так выразиться, моменты произведения. Этими переходами иногда бывают секвенции — движения от одного более или менее самостоятельного момента музыкального произведения к другому при помощи повторения одного и того же мотива на различных ступенях звукоряда.

Каденции являются, несомненно, важнейшими составными частями музыкального произведения и как таковые требуют более подробного рассмотрения. Это рассмотрение мы начинаем с их простейших видов, представляющих собою мелодические переходы к финальной ноте пьесы с верхней (большая или малая секунды) или же нижней (обычно большая секунда) предфинальных нот. Простейшие типы таких каденций дают нам пьесы для тюйдюка и гыджака:
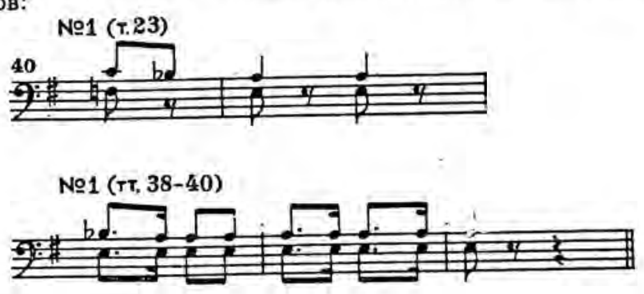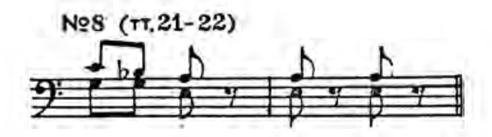




В пьесах для дутара нисходящая каденция гармонизуется по бо́льшей части чистыми квартами:

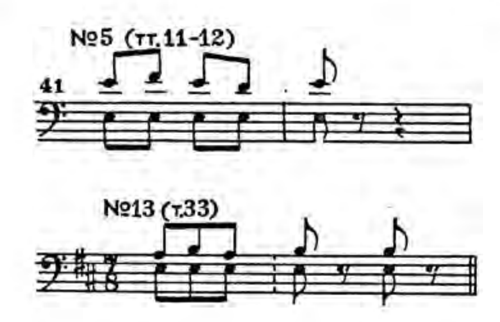


или же изредка иными способами, как это видно из следующих примеров:
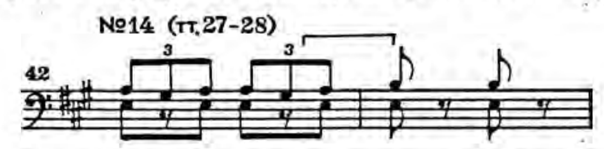




Восходящие каденции при заключительном («тоническом») интервале кварты для дутарной музыки не характерны и встречаются лишь при заключительном интервале октавы или же квинты:



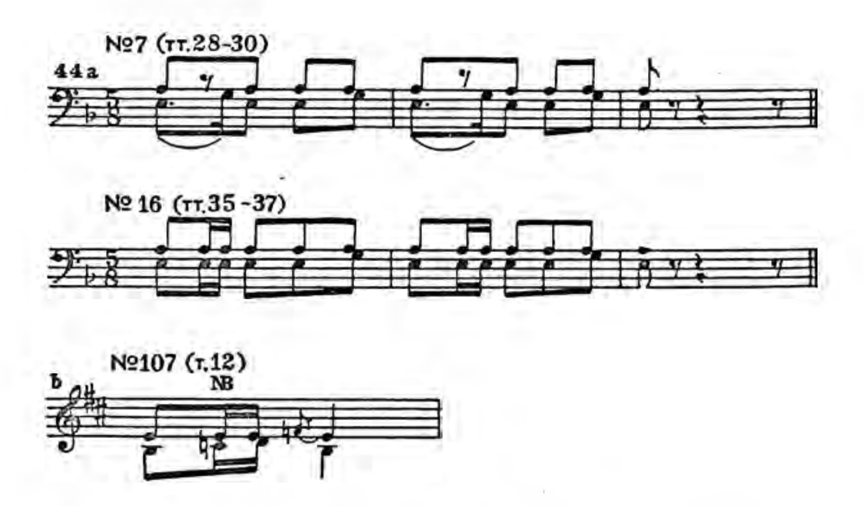
В этих случаях предфинальной ноте иногда предшествует еще секунда снизу (иногда малая, иногда же большая):
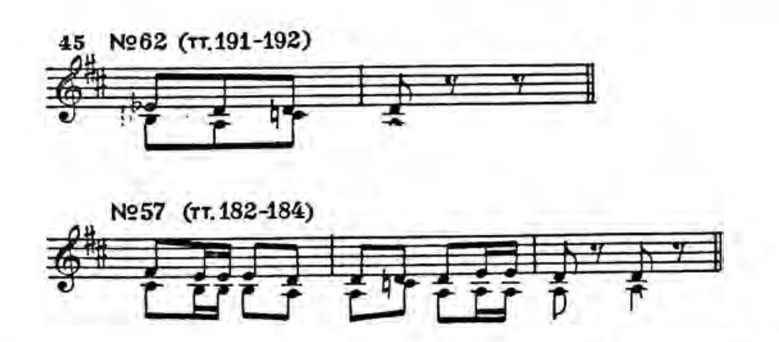


При заключительной кварте восходящая каденция в музыке для дутара (имея в виду, что эта заключительная кварта берется на пустых струнах) приобретает следующий вид:
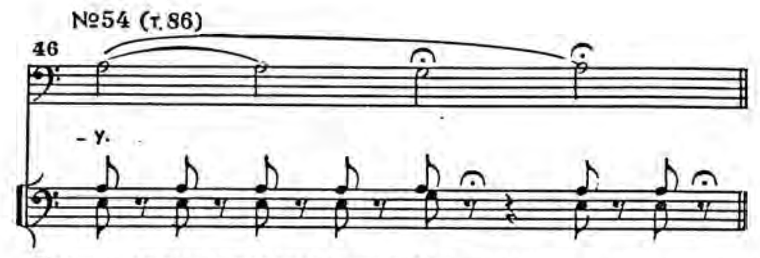


Подобная каденция иногда разнообразится или ритмически, или же путем вставки «проходящей» ноты*:
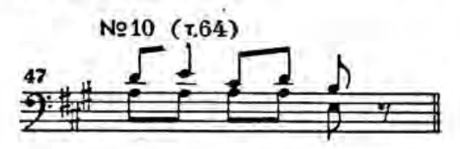


Часто последний тип каденции следует непосредственно за нисходящей каденцией, как это видно по следующим двум примерам:



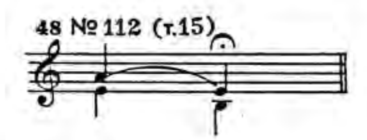
Этот вид каденции всецело объясняется теми причинами, на которые мы уже ссылались, то есть устройством дутара и нежеланием отказаться от двухголосия на нем. Следующий пример заключительной каденции, в которой восходящая каденция в вокальной партии сопровождается чередованием кварты и секунды у дутара, убедительно подтверждает данную точку зрения:



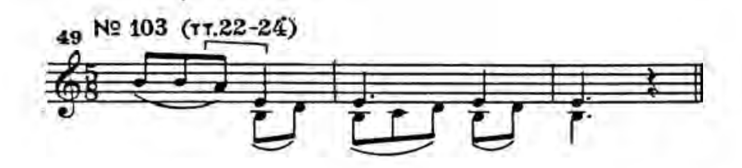
Редкий случай представляет собою каденция, напоминающая нашу плагальную каденцию:
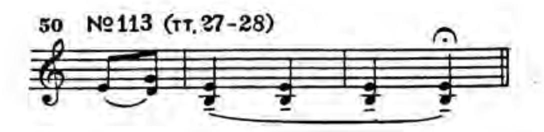


В музыке для гыджака она объясняется последовательностью двухзвучий, взятых на двух соседних пустых струнах, сначала на верхней и средней, а затем на средней и нижней:



В несколько ином виде эта последняя каденция представлена в следующем примере, где нота a^1 предфинального созвучия не гармонизована, благодаря чему получается переход с верхней пустой струны инструмента на созвучие двух нижних:



Необычный тип каденции представляет собою следующий пример, в котором нижняя предфинальная нота звукоряда (*d^1*) гармонизована верхней квартой:



В то время, как каденции заключают отдельные периоды или части произведения, сообщая им законченность, для привлечения внимания к началу этих периодов или частей и для выделения их из всего потока музыки существуют звуковые формулы вступительного характера. Вот несколько примеров таких вступительных формул:

№10 (тт.1-3)

51

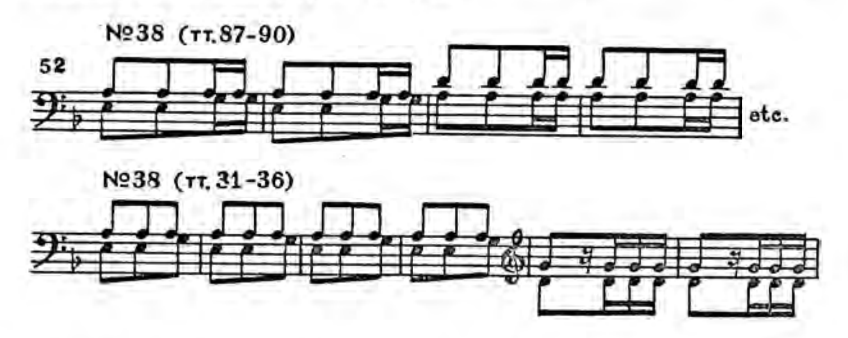
№1 (тт.14-16)

№57 (тт.42-45)
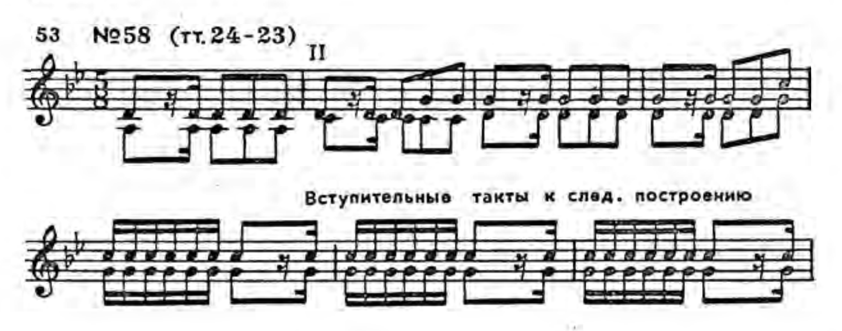
№45 (тт.51-53)

Эти вступительные формулы появляются чаще всего после каденционных оборотов, причем только в чрезвычайно редких случаях между двумя этими элементами, то есть между каден-
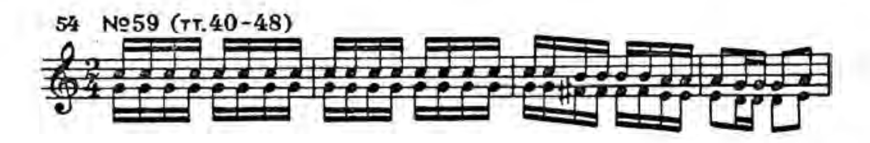
цией и вступительной фразой не делается паузы, как это мы видим в следующих двух примерах:



Для характеристики связующих или же «ходообразных» элементов в туркменской музыке приведем два примера. Первый из них представляет собою великолепный пассаж, поднимающийся из нижнего регистра и переводящий звучание в верхний регистр:

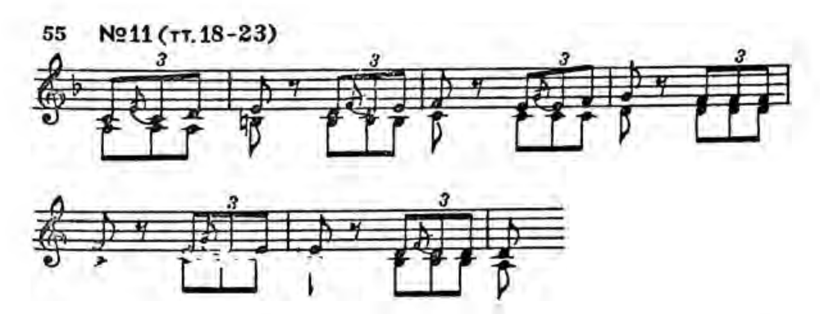


Второй же пример, наоборот, «опускает» звучание вниз и так же, как и первый, является вступительным пассажем к следующей за ним теме:
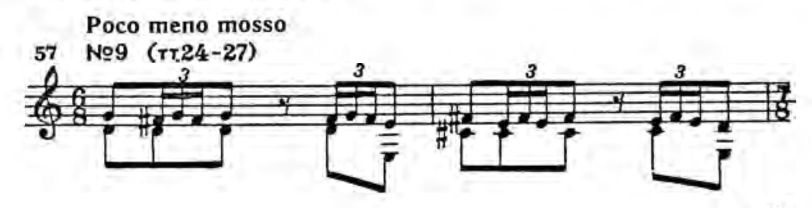




К моментам связующего характера относятся также и секвенции. Вот пример такой, сначала восходящей, а затем нисходящей, немодулирующей секвенции:
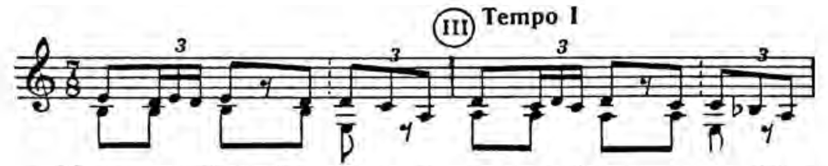


В следующем примере мы находим секвенцию, которая содержит уменьшенные квинты в качестве гармонических созвучий:



Эта секвенция сама по себе немодулирующая. Встречающаяся в ней нота f^1 является только временным «отклонением» от тональности секвенции. Следующий наш пример будет примером модулирующей секвенции:
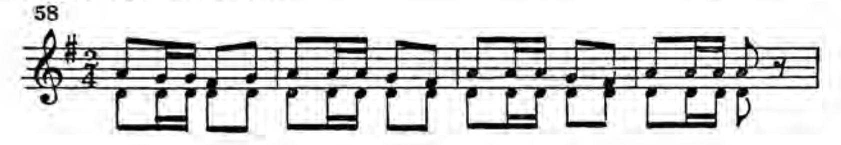




Пример свободной секвенции читатель найдет в тактах 38—47 пьесы № 3 из собрания туркменской музыки В. А. Успенского, а также и в других пьесах.

Есть еще одна деталь, которая не может быть упущена при исследовании особенностей туркменской музыки: это влияние конструкции инструментов на композиционные приемы. Мы уже говорили о формуле, заменяющей восходящий каданс на дутаре (см. нотные примеры 43—46). Из других приемов, вызываемых устройством инструмента, еще раз упомянем употребление пустых струн на дутаре в тех местах, где они, казалось бы, являются ненужными и не вытекающими ни из смысла мелоса, ни из смысла гармонии. Таково, например, начало в пьесе № 1 из собрания В. А. Успенского (см. пример 34). Если бы подобная тема была в середине пьесы, как это мы видим, например, в пьесах № 3 (тт. 17—18), № 45 (тт. 94—99) и др., то она имела бы следующий вид:

58
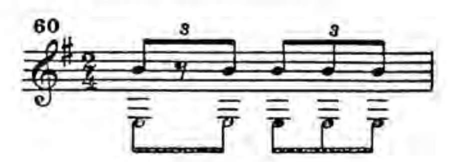


Аналогичный вступительный «аккорд» на пустых струнах мы видим и в № 12 (т. 1):

59



вместо на наш слух более естественного:

60



Особенно досадное впечатление производит употребление этого механического приема в такте 16 пьесы «Бэри гел» (№ 9), где благодаря ему ломается замечательно цельная и выразительная мелодическая линия (ср. т. 5 той же пьесы).

Аналогичные приемы мы наблюдаем и в пьесах для гыджака, примеры чему можно найти в начале настоящей главы, где мы говорили о кадансах. Но все же влияние конструкции инструмента на мелодическую и гармоническую стороны туркменской музыки не так уж велико и имеют свои границы. Ввиду этого было бы странным, например, объяснять преобладание кварт в гармонии туркменской музыки квартовым строем дутара и гыджака и, наоборот, было бы вполне правильным и логичным квартовость строя этих инструментов выводить из самой сущности туркменской музыки, а не говорить об одном лишь удобстве квартового строя, допускающего свободное извлечение не только чистых кварт, но и больших и малых терций, чистых и уменьшенных квинт, то есть интервалов, наиболее употребительных в туркменской музыке.

В заключение этой главы необходимо сказать несколько слов о технике композиции у туркмен, которая, как и у европейцев, сводится к следующим главнейшим моментам: 1) к умению создавать не только законченные однотональные мелодии-темы, но и темы с модуляцией в другую тональность, 2) к умению, при повторении темы, развивать ее и трансформировать ее мелодически и тонально, 3) к умению сочинять ходы и связующие партии, пользуясь для этого различными приемами и средствами — до немодулирующих и модулирующих секвенций включительно, 4) к умению создавать хорошие коды к произведениям, пользуясь приемами простых, сокращенных и расширенных повторений, заключений и введением дополнений и 5) к тонкому чувству формы. В конечном счете, между техникой композиции туркменских музыкантов и композиционной техникой их европейских коллег принципиальной разницы нет, и несходство заключается только в пользовании различным материалом, свойственным различным эпохам и различным условиям, при которых создается музыка различных стран. Этот факт опять подтверждает внутреннюю преемственность между той культурой, от которой туркмены заимствовали свою музыку, и нашей культурой. Звенья этой преемственной цепи, как мы уже видели, в общих чертах восстанавливаются и ведут нас в Среднюю Азию, которая, вероятно, является колыбелью той музыкальной культуры, которой Европа гордится как своей собственной.

ГЛАВА XIV

Манера пения туркмен. — Формы вокальной туркменской музыки. — Вокальная техника у туркмен. — Пение у йомутов и чаудыров.

В главе V я уже говорил о вокальном происхождении туркменской музыки и о тесной связи ее с поэтическим творчеством туркмен. Имея свое начало в декламации стихов, пение у туркмен с течением времени превратилось в самостоятельное искусство, не только связанное с распевом поэтического текста, но и преследующее иногда цели чистой вокализации, требующей от певца хорошо выработанной, хотя и своеобразной на наш взгляд, вокальной техники. Если мы отвлечемся от обычных впечатлений, связанных с европейским художественным пением, и будем рассматривать последнее не с точки зрения «искусства», а с точки зрения «натуральности», то мы найдем в нем не меньше искусственных приемов, чем в странном для нашего слуха пении туркмен. Весь вопрос здесь заключается в несходстве европейской и восточной вокальных культур, базирующихся на совершенно различных принципах.

Для нас манеру пения туркмен охарактеризовать словами чрезвычайно трудно. Вамбери, описывая в своем «Путешествии» пение одного туркменского бахши, говорит: «Пение его состояло из гортанных звуков и более напоминало трели жаворонка, чем пение человека»*. Это описание не дает нам никакого представления о пении туркмен, как не дадут его и другие описания, свидетельствующие лишь о непривычности этого пения для европейского уха. Поэтому мы и не будем пытаться описать манеру пения туркмен, рекомендуя вместо этого всем интересующимся познакомиться с нею в живом исполнении. Скажем лишь, что главной ее особенностью является значительное напряжение голосовых связок и пользование главным образом

верхним регистром голоса. Жизнь среди широких степных просторов выработала у туркмен привычку к громкому разговору. Таким же громким является и пение туркмен, создавая этим контраст к интимной «тихости» дутара. Певцы при пении обычно сильно воодушевляются. Тот же Вамбери так продолжает описание манеры пения туркменского бахши, частично уже цитированное мною в главе VII: «Он аккомпанировал себе сначала легким прикосновением к струнам (дутара), потом, мало-помалу воодушевляясь, начинал сильно и порывисто бить по инструменту. При описании сражений он особенно воодушевлялся. Его энтузиазм заражал и молодых слушателей; сцена становилась в высшей степени драматичной: молодые номады, испуская глухие стоны, бросали шапки на землю, рвали на себе волосы, как будто бы им страстно хотелось вступить в бой друг с другом». Это описание относится к 1863 году. Но с тех пор мало что изменилось в туркменской музыке, как в самой манере пения туркменских певцов, так и в их симпатиях к сюжетам вокальных произведений.

Бахши поют всегда под аккомпанемент дутара. Только в редких случаях певцу (айдымчи) аккомпанирует на дутаре другой музыкант. Обычно же бахши соединяет в себе специальности и певца, и аккомпаниатора. Поют, как и играют на дутаре, всегда сидя. Пение является или самостоятельным искусством, или же искусством, призываемым на помощь декламации. В последнем случае оно входит как составная часть в рассказывание народных романов, состоящих из прозаического повествования с вкрапленными в него стихотворными вставками. Проза обычно рассказывается нараспев, декламируется, а стихотворные вставки поются под аккомпанемент дутара. Обычно такой вставке предшествуют слова: «и он спел (произнес) следующие стихи», как это мы видим, например, в «Шехеразаде» или же в версии «Гёр-оглы», записанной Ходзько. И в том, и в другом случаях, и как самостоятельное искусство, и как музыкальная иллюстрация к словесному повествованию, пение бахши не является *импровизацией*, а всегда есть исполнение ранее сочиненных вокальных композиций, техника создания которых не отличается от техники сочинения инструментальных пьес ничем, кроме использования в вокальных произведениях туркмен музыкальных форм, проистекающих из связи вокальной композиции с текстом, на который эта последняя написана.

В самой тесной связи с текстом стихотворения, на которое написан тот или иной айдым (вокальное произведение туркменской музыки), находится куплетная форма, отражающая строфическую конструкцию стихотворения, обычно построенного в форме газели, то есть с неизмененной рифмой в конце каждой строфы. В пределах, ограниченных, с одной стороны, куплетной формой, а с другой стороны, формами, свойственными инструментальным произведениям туркменской музыки, лежат все

формы вокальной музыки туркмен. Примером самой простой куплетной формы является двенадцатитактная песенка «Ышак-ышак бакармен» (№ 42), состоящая из трех четырехтактных куплетов. Эта песня, принадлежащая к числу женских туркменских песен, является образцом собственно народного творчества туркмен, а не того, которое продуцируется бахши. Образцом чистой куплетной формы, записанной от бахши, может служить, среди других, айдым № 36, состоящий из инструментального вступления и четырех вокальных куплетов. Пьеса № 74 дает уже пример усложненной куплетной формы, ибо в этой пьесе куплеты перемежаются речитативными интермедиями. Айдымы № 37 и 39 являются образцами куплетной формы со вставкой в нее куплетов нового мелодического содержания. В № 37 таким новым куплетом является третий, а в № 39 — пятый.

Среди других форм вокальной туркменской музыки, близких к ее инструментальным формам, следует прежде всего отметить форму, заключающуюся сначала в изложении главной мысли пьесы в качестве ядра всего произведения и затем в присоединении к этой главной мысли ряда дополнений (включая сюда иногда и коду). Примером этой формы могут служить № 38, 41 и 54* записей В. А. Успенского. Пьеса № 55 дает пример двухчастной формы, в которой каждая часть построена на принципе изложения главной мысли, сопровождаемой затем дополнениями. В пьесе № 72 обе части двухчастной формы состоят каждая из: а) инструментального вступления, б) двух периодов, непосредственно следующих друг за другом, и в) общего для обеих частей пьесы припева. Еще более сложной является форма пьесы № 56 из записей В. А. Успенского. Здесь мы видим, кроме инструментального вступления, являющегося необходимой составной частью всякой туркменской вокальной пьесы, развитую трехчастную форму с ширваном в середине и с припевом в конце, а затем репризу ширвана, третьей части и припева основной трехчастной формы пьесы.

Все сказанное должно дать нам общее понятие о формах вокальной туркменской музыки, основанных на отображении в музыкальных формах форм поэтических. Каковы же сами эти поэтические формы?

Как это видно из приводимых в статье В. А. Успенского «Моя музыкально-этнографическая экспедиция в Туркменистан» текстов, туркменские стихотворения состоят из отдельных строф, составленных каждая из четырех или пяти строчек, причем в большинстве случаев рифма последней строчки первой строфы является также и рифмой последней строчки всех последующих строф. Пятистрочные строфы мы видим только в тексте пьесы № 37, где третья строфа сохраняет более употребительное четырехстрочное построение. Случайное введение пятистрочной строфы в ряд четырехстрочных мы видим в № 38. Все строчки первой строфы предыдущего номера имеют одну общую рифму.

Остальные же строфы этого текста построены по принципу общей рифмы для всех строк кроме последней, которая всегда рифмуется с последней строчкой первой строфы. В четвертой строфе мы встречаемся с редифом — приемом наращения рифмы, являющимся особенностью восточного стихосложения. В следующем примере для наглядности редиф отделен от предшествующей ему рифмы большим промежутком:

Хапызы дек гөвсүне даш урмадың,	Солтан Сөйүн
Акызып эшки рованым, сормадым,	Солтан Сөйүн
Ол ки теслим берди сен жан бермедин,	Солтан Сөйүн
Яр билен габра не чүн гирмедиң,	Солтан Сөйүн
Тә жахан барынча галсын сенденем бир ад-ов	

Четырехстрочные строфы рифмуются различно, что видно из следующих схем, где тире обозначает отсутствие рифмы, а прочие одинаковые знаки обозначают одинаковые рифмы:

1-я строфа:	1-я	строка	0
	2-я	«	+
	3-я	«	0
	4-я	«	+
или:	1-я	«	—
	2-я	«	+
	3-я	«	—
	4-я	«	+
или:	1-я	«	+
	2-я	«	+
	3-я	«	—
	4-я	«	+
2-я строфа:	1-я	строка	
	2-я	«	
	3-я	«	
	4-я	«	+
или:	1-я	строка	§
	2-я	«	§
	3-я	«	0
	4-я	«	0 и т. д.

Само собою разумеется, что приведенные схемы являются только отдельными примерами рифм туркменской поэзии, а не исчерпывающим их перечислением. Любознательный читатель может сам проследить все разновидности рифм в туркменских стихотворениях, приведенных в статье В. А. Успенского, я же только еще раз укажу здесь на то, что туркмены отдают пред-

почтение рифмам, приближающим строение их стихов к форме газели.

Можно было бы думать, что ритм вокальных произведений туркменской музыки отражает стопное строение туркменских текстов, но за немногими исключениями (№ 37 и др.) этого не наблюдается. Наоборот, мы видим чрезвычайную свободу обращения туркменских композиторов со стихотворными ритмами, выражающуюся, с одной стороны, в почти полной эмансипации музыкальных ритмов от стихотворных и, с другой стороны, в произвольных вставках в текст вокальных произведений отдельных слов и целых фраз, совершенно меняющих как строение строфы, так и метр, и ритм стиха. Я не имею ни возможности, ни настоящих данных для того, чтобы входить здесь в более детальное обсуждение вопросов туркменской стихотворной метрики, полагая, что и сказанного будет достаточно для того, чтобы иметь о ней общее представление, необходимое для музыканта, приступающего к ознакомлению с вокальной музыкой туркмен. Поэтому я перехожу теперь непосредственно к описанию некоторых приемов вокального искусства туркменских певцов.

Признаком вокального мастерства у туркмен является искусство владения приемом секдирмек, который доступен далеко не всякому туркменскому певцу. Секдирмек — это особый прием вокализации, заключающийся в извлечении частого ряда звуков, украшенных своеобразно исполняемыми форшлагами (с иканием). Нужно упомянуть затем прием, носящий название джук-джуки заключающийся в вокализации на звук «и». Прием этот состоит из отрывистых, вроде стаккато, сдавленных звуков, издаваемых одним дыханием при большом напряжении шейных вен. По сообщению Ораз-Салыра, сделанному им В. А. Успенскому, джук-джук служит заменой приема секдирмек у тех певцов, которые последним приемом не владеют. В этих двух приемах можно видеть своеобразную аналогию некоторым приемам европейской музыки, как художественной, так и церковной, и народной. Вспомним прежде всего средневековый окетус (ochetus), о котором мы упоминали в главе I нашей работы. Этот прием пения с паузами может не только рассматриваться как нечто аналогичное джук-джуку, но и иметь с ним одинаковое происхождение. Юбиляции средневековой церковной музыки и ананенайки в пении наших старообрядцев принадлежат по своему существу к типу вокализаций, принципиально сходных с таковыми же в туркменской музыке. В припевах, подобных «тра-ля-ля», а также в «вульгарных» частушечных припевах, основанных на исковерканных словах («ты-гар-га, ма-ты-гар-га, матанечка моя»), мы находим ту же аналогию приемам туркменской вокализации, что и в «юбиляциях» и «анененайках».

Кроме секдирмека и джук-джука в пении туркмен существу-

ют еще следующие приемы: джоглотмак, представляющий собою пение на слог «гю» (буква «г» в этом слоге произносится очень мягко), иногда очень низкими, как бы нарочито неестественными звуками, и являющийся как бы смягченным видом джук-джука; хүмлемек — пение с закрытым ртом и, наконец, дамак какмак — легкое постукивание пальцами по кадыку во время пения (прием, практикуемый женщинами). С использованием этого приема поется песня, помещенная В. А. Успенским под № 42 в его собрании. Все эти приемы, за исключением дамак какмака, употребляются в туркменской музыке в качестве своеобразных вокальных интермедий между строфами или же в качестве заключения всей вокальной пьесы.

Все, что было здесь сказано, относится главным образом к пению туркменских племен теке, сарыков и салыров*. Что же касается йомутов и чаудыров, то их пение, в своей сущности сходное с пением перечисленных племен, еще более странно для европейского уха. Оно значительно грубее пения последних, причем у чаудыров имеется даже специальный термин алкым сөз, обозначающий «петь хриплым голосом». По сообщению Джума-Мурата-бахши, джук-джука у чаудыров раньше не было, они заимствовали этот прием от йомутов.

ГЛАВА XV

Легенды о происхождении дутара. — Происхождение названия дутара. — Устройство дутара. — Его звукоряд. — Музыка для дутара. — Звук дутара. — Гыджак, его распространение и строй. — Звукоряд гыджака. — Легенды о происхождении тюйдюка. Устройство и звукоряд тюйдюка. — Аппликатура тюйдюка. — Исчезнувший тюйдюк из дерева тульга. — Дилли-тюйдюк. — Двойной тюйдюк (исчезнувший из употребления). — Гопыз. — Отсутствие у туркмен ударных инструментов.

Шукур-бахши сообщил В. А. Успенскому две легенды о происхождении дутара. Вот первая из них. Близкий друг Магомета Хазрет-Али имел очень красивую лошадь Дюль-дюль, за которой ухаживал конюх Баба-Қамбар. Этот конюх сделал дутар и играл на нем так хорошо, что Дюль-дюль начала худеть. Заметив, что лошадь скучает, худеет и мало ест, Хазрет-Али начал беспокоиться о ней и однажды, внезапно войдя в конюшню, увидел Қамбара, играющего на дутаре. Қамбар так испугался хозяина, что хотел разбить дутар о чан. Но Хазрет-Али остановил его и попросил рассказать ему, что это за вещь и как он ее сделал. Баба-Қамбар сказал, что он сделал дутар, который сначала не издавал звуков. Но потом ему помог шайтан, после чего инструмент зазвучал.

В этой легенде, созданной, вероятно, на религиозной почве, видны следы неодобрительного отношения к музыке как к светскому искусству. Другая легенда, с одной стороны, более фантастична, а с другой, — более «исторична», так как она связана с именем Платона. Вот она. В очень давние времена жил умный человек, которого звали Эфлатуном (Платоном). В его время жила птица Қакнус (Феникс), перья которой при взмахе крыльев издавали очень красивые музыкальные звуки. Эфлатун, изучив эти звуки, сделал дутар и сочинил для него музыку, подра-

жающую звучащим перьям птицы Какнус. В параллель с этой легендой о происхождении дутара, связанной с именем Платона, можно упомянуть здесь также и о существовании хивинской легенды о происхождении ребаба (струнного инструмента), так как главным действующим лицом в этой легенде является Пифагор. При пророке Солеймане жил Писагурс (Пифагор), который раз видел сон о том, что он был на базаре и видел кеманчу (инструмент для очистки шерсти). Проснувшись, он взял струну кеманчи, нашел скелет черепахи и сделал из них ребаб.

Переходя из области легенд в область филологии, необходимо сказать, что название дутара происходит от двух иранских слов: ду — два и тар — струна (отсюда же происходит и название гитары — слова с арийским корнем) *.
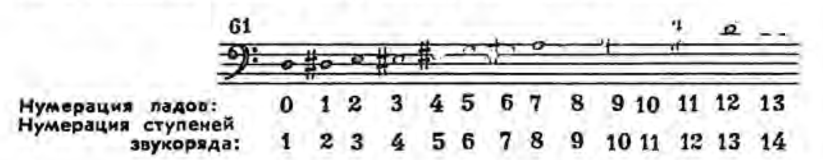


Дутар.

Дутар — инструмент, чрезвычайно распространенный в Средней Азии и на Переднем Востоке, хотя и подвергается различным местным изменениям как в отношении числа струн, так и в отношении звукоряда. Разновидностями дутара, кроме тамдыра у йомутов и казахской домбры, является также тамбур бухарцев и хивинцев и чонгур на Кавказе (у осетин и других народов). Кузов дутара делается из цельного куска тутового дерева, выжженного и выдолбленного. Этому кузову придана форма, напоминающая грушевидную. Гриф дутара — узкий и округлый, удобный для обхвата двумя пальцами и для быстрых передвижений руки. На дутаре две струны, сделанные из местного туркменского шелка-сырца. Обычные размеры дутара: длина всего инструмента 87 см, длина грифа 37 см, длина кузова (по верхней его плоскости) 46,5 см. Струны дутара настраиваются в кварту, причем строй их довольно низкий — иногда обе струны настроены в малой октаве, иногда же нижняя заходит даже в пределы большой октавы. На дутаре тринадцать ладов — перде, представляющих собою низкие металлические пере-



Положение левой руки при игре на дутаре.

мычки. Эти лады дают хроматический звукоряд в пределах октавы с прибавленной к нему сверху большой секундой:
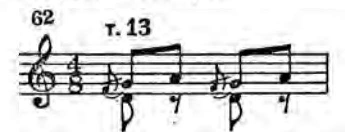


Таким образом, диапазон каждой струны дутара равняется большой ноне. (В такте 17 пьесы № 16 в записях В. А. Успенского имеется расширение звукоряда дутара еще на один полутон вверх, берущийся уже без лада).
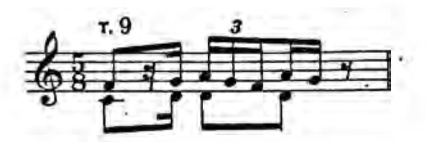
Шукур-бахши играл В. А. Успенскому на чужом дутаре. Когда ему в руки дали инструмент, он прежде всего проверил правильность общих пропорций построения дутара, причем сделал это следующим образом: сначала он поставил мизинец левой руки на то место, где концы струн прикреплены к кузову, и отмерил отсюда по направлению к грифу сначала полную, а потом неполную четверть, что должно было соответствовать длине струн от места их прикрепления к кузову до тринадцатого перде. От этого перде до порожка он снова отмерил полную и неполную четверти, то есть то же расстояние, что и от места прикрепления струн до тринадцатого перде. Таким образом, в

правильно сделанном дутаре тринадцатый лад должен приходиться ровно посередине инструмента *.
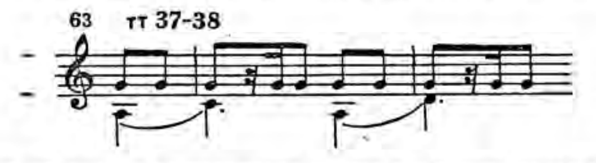
Дутар является инструментом «щипковым», хотя это выражение не совсем сюда подходит, так как струны на дутаре не защипываются пальцами, как на гитаре, и не приводятся в вибрацию плектром, как на мандолине, а по ним ударяют быстрыми взмахами кисти, так же, как это делается на русской балалайке, происшедшей от восточного дутара, и занесенной в Россию во время татарского нашествия. Техника правой руки при игре на дутаре требует большого развития, ибо, благодаря нежности его звука, на этом инструменте требуется быстрое повторение ударов. Туркменская музыка для дутара сплошь двухголосна, причем кварты берутся большим и средним пальцами, квинты берутся большим и мизинцем, а терции большие и малые —большим и указательным пальцами. Безымянный палец участвует главным образом только в мелизмах и имеет второстепенное значение для основной аппликатуры при игре на дутаре.

Не все звучащие в дутарной музыке ноты «бьются» правой рукой. Некоторые из них получаются уже на приведенной ударом в вибрацию струне путем перестановки пальцев левой руки, как это видно из следующих двух примеров, взятых из пьесы «Салтык» (№ 58). В первом из них только два удара, а во втором — четыре:





Совершенно особый звук дает glissando большого пальца на нижней струне дутара. Получается впечатление плавных басовых ходов. Так как этот эффект на фортепиано точно не может быть передан, то В. А. Успенский при своей записи туркменской музыки изобразил этот басовый ход в виде тянущихся нот. Это видно из следующего примера, взятого из того же «Салтыка»:

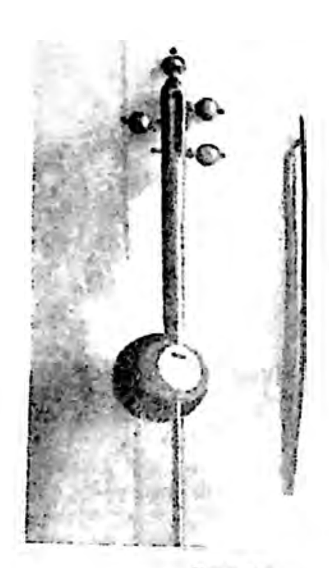


игре на дутаре применяется также вибрация пальца (т и т р е м е к — трястись), а так же удары и щелканье пальцами по деке инструмента (п и т и к л е м е к). В шуточной пьесе «Гойбер, агам гелйэр» (№ 102) можно наблюдать своеобразные эффекты

ударов правой руки по различным местам струн дутара.

Звук дутара чрезвычайно нежный, и поэтому этот инструмент вполне заслуживает названия «камерного» инструмента. Таким он и является по преимуществу. Дутар у туркмен служит и сольным инструментом, и инструментом, аккомпанирующим пению. Когда играют два дутара, то они играют поочередно, причем игра принимает иногда характер музыкального соревнования: когда кончает один музыкант, начинает другой и т. д.
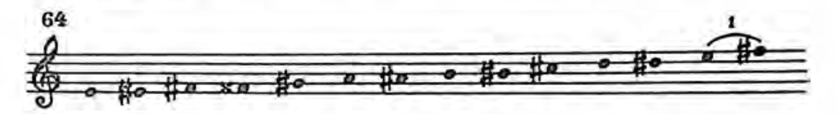
Гыджак, несмотря на свое очень широкое распространение в Средней Азии, из всех туркмен, племена которых удалось посетить В. А. Успенскому, был встречен им только у йомутов и чаудыров, причем, по словам Баба-Джан-Ишана, он появился у них всего не боле пятидесяти лет тому назад. Это явление, кажущееся на первый взгляд несколько странным, может лишний раз свидетельствовать, вместе с другими данными, о значительном своеобразии музыки туркмен.



Гыджак.

Корпус гыджака делается из кокосового ореха или же из тыквы, на срезанную часть которых натягивается кожа, служащая вместо верхней деки. К корпусу приделан короткий сравнительно с дутаром, гриф, не имеющий ладов. Инструмент снабжен металлической ножкой, наподобие виолончельной, хотя гыджак ни в коем случае не может соперничать с виолончелью ни по размерам, ни по характеру звука. Взятый в целом, гыджак по величине одинаков с дутаром, но струны его почти вдвое короче. Их три и они настроены по квартам, — например, h-e^1-a^1. Объем гыджака в общем равен объему дутара и достигает при вышеуказанном строе ноты fis^2. При этом во всех записанных В. А. Успенским двадцати двух пьесах для гыджака этот звук fis^2 встречается всего только один раз — в пьесе «Көр гыз» (№ 107). Во всех остальных пьесах объем этот не выходит за пределы e^2. Таким образом, и объем, и звукоряд туркменского гыджака не отличаются от уже известного нам звукоряда дутара. Отсутствие ладов на гыджаке и, вследствие этого, бóльшая, чем на дутаре, трудность игры на нем и послужили, вероятно, причиной увеличения количества струн на гыджаке (сравнительно с дутаром) до трех для того, чтобы исполнителю

не приходилось забираться в далекие позиции. Из сказанного можно сделать вывод, что нижняя струна гыджака аналогична нижней струне дутара, что же касается двух его верхних струн, то они предназначены как бы для замены верхней струны дутара, так как вместе они могут дать звукоряд, аналогичный звукоряду дутара:



К этому звукоряду часто в виде мелодической (предфинальной) ноты прибавляется еще большая секунда снизу, берущаяся на нижней струне гыджака.

Гыджак является струнным смычковым инструментом. Смычок его представляет собою прямую трость с свободно прикрепленным к обоим ее концам пучком конских волос. Игрок вставляет правую руку между древком и волосами смычка и мизинцем регулирует его натяжение. Беглость гыджака, по сравнению с дутаром, сравнительно небольшая. Он больше приспособлен к певучести, хотя также в высшей степени пригоден для всякого рода мелизматических фигур: трелей, коротких трелей и форшлагов. В силу своей певучести, он чаще играет одноголосную музыку, чем двухголосную. Тембр гыджака на вкус европейца несколько пискливый и довольно пронзительный, но не сильный. Как и дутар, гыджак употребляется и как сольный инструмент, и как инструмент, аккомпанирующий пению. В последнем случае иногда составляется ансамбль из голоса, гыджака и дутара.

Если дутар является главным представителем струнных инструментов туркмен, то тюйдюк (если не считать дилли-тюйдюк, находящийся в употреблении только у чопанов-пастухов) является единственным духовым инструментом туркмен. О происхождении тюйдюка Пейда-тюйдюкчи сообщил В. А. Успенскому следующую легенду, свидетельствующую о силе впечатления, производимого на туркмен игрою на этом инструменте. Адам был создан из глины, но души у него не было. Игрой на тюйдюке Исраил, Джебраил и другие ангелы вдохнули в него жизнь. Другая легенда о происхождении тюйдюка гласит следующее. Эскендер Зюль-Карнейн (Александр Македонский) был уродом — у него на лбу росли рога. Но он всячески скрывал свое уродство от народа, искусно прятал свои рога под головным убором. В определенные дни ему брили голову, причем он каждый раз приказывал лишать жизни цирюльника из опасения, что тот расскажет об его уродстве. Однажды ему брил голову очень красивый юноша, которого Эскендер Зюль-Кар-

нейн пожалел и отпустил невредимым, взяв с него страшную клятву в том, что он никому не расскажет о тайне его уродства. Но юноша оказался настолько общительным и болтливым, что не смог пересилить в себе желания поделиться с кем-нибудь известной ему тайной. Идя раз по степи, он увидел на своем пути колодец и, нагнувшись к этому колодцу, рассказал ему свою тайну и тем облегчил свою душу. На этом месте вскоре вырос



Пара тюйдюков (с футляром).

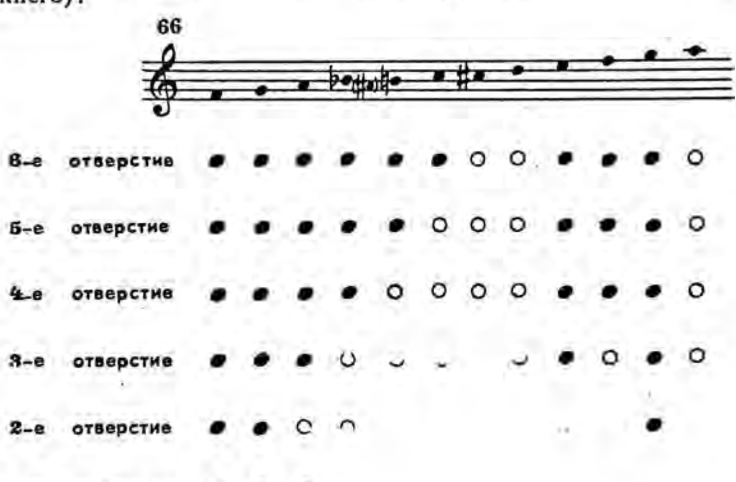
камыш. Чопаны (пастухи) срезали его и сделали тюйдюк, который и рассказал всему свету о тайне Эскендера Зюль-Карнейна. В этой легенде мы видим перифразу древнегреческого мифа о Мидасе в соединении с общераспространенной легендой о говорящем тростнике, приуроченной к историческому лицу и перенесенной на восточную бытовую основу. Как в изобретении дутара, так и в изобретении тюйдюка, по туркменскому поверью, играл роль дьявол, ибо одно из отверстий тюйдюка (заднее) до сих пор носит название ш е й т а н - д е ш и к (чертова дырочка).

Слово т ю й д ю к имеет одинаковый корень с русским словом д у д к а. Делается этот инструмент из особого сорта камыша и имеет длину 83 см. Он представляет собой полую трубку из шести естественных колен камыша. В ее верхней части вставлен металлический мундштук, сделанный по большей части из медного ружейного патрона большого калибра со срезанным дном, благодаря чему он превращается в полую трубочку с тонкими стенками. На тюйдюке шесть дырочек (д е ш и к), из которых одна (шейтан-дешик) сделана на задней стороне трубки. Звукоряд тюйдюка (при основной ноте f^1), если в него ввести только ноты, встречающиеся в записях В. А. Успенского (что еще может и не дать полного звукоряда), будет следующим *:



Этот звукоряд аналогичен звукоряду каждой из струн дутара и звукоряду, употребляемому на гыджаке. Его верхней нотой является нота, аналогичная ноте, берущейся выше последнего (13-го) перде дутара. Она встречается только один раз в записях В. А. Успенского (№ 26, т. 55).

В. А. Успенский дает следующую аппликатуру тюйдюка, не обнимающую, впрочем, всего ряда звуков, имеющихся в его записях туркменской музыки (счет отверстий ведется начиная с нижнего):



Из приведенной таблицы видно, что туркменским тюйдюкчи известна техника воспроизведения не только октавных, но и квинтовых обертонов.

На тюйдюке играют с полуоткрытым ртом, вставляя край мундштука ребром между зубами и вдувая в него струю воздуха таким образом, что только часть его попадает в трубку инструмента, а другая часть выходит наружу, производя постоянный посторонний шипящий звук. Тембр тюйдюка приятно матовый и имеет контральтовый оттенок. Перед игрой тюйдюк прополаскивается водой. Тюйдюкчи, играя, обычно сильно раскачиваются и иногда поднимают инструмент кверху. Играя вдво-

ем, они становятся друг против друга и играют при этом в унисон. Тюйдюк распространен более в Мервском районе у туркмен теке, а также у салыров. У йомутов и чаудыров В. А. Успенскому тюйдюк встретить не пришлось.

По сообщению Пейда-тюйдюкчи, знаменитый серахский тюйдюкчи Доулят-Дурды, о котором уже упоминалось ранее, значительно усовершенствовал тюйдюк. Он стал делать тюйдюки из твердого дерева «тульга» (таволга). Эти тюйдюки состояли из семи отдельных частей с нарезами и обладали, по словам Пейда-тюйдюкчи, очень красивым звуком. В настоящее время у туркмен таких тюйдюков нет.


Положение губ при игре на тюйдюке.

Дилли-тюйдюк (тюйдюк с язычком) не является в настоящем смысле музыкальным инструментом и находится в употреблении только у пастухов, коротающих с ним свой досуг. Его размеры не превышают размеров карандаша. Звучит он в высоком регистре, как наша флейта-пикколо. В прежнее время у туркмен был двойной дилли-тюйдюк — кошо дилли-тюйдюк, родственный кошнаю узбеков, но в настоящее время он вышел из употребления. Среди женщин в Туркменистане распространен гопыз * (кобыз, варган), являющийся едва ли не самым древним инструментом туркмен.

Особенностью туркменского инструментария, как об этом уже упоминалось раньше, является полное отсутствие в нем ударных инструментов, и это в то время, как музыка соседних туркменам узбеков вся основана на ритмах узбекского бубна — дойры, дающих ритмическую основу для всей узбекской музыки. Отсутствие у туркмен ударных инструментов лишний раз подчеркивает своеобразие их музыкального мышления, отличного от музыкального мышления других соседних с ними среднеазиатских народов.

ГЛАВА XVI

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В основу настоящей работы была положена мысль об исключительной исторической ценности туркменской музыки, являющейся уцелевшим до нашего времени обломком среднеазиатской музыкальной культуры IX—XI веков нашей эры. Данную точку зрения я и старался подкрепить всеми бывшими в моем распоряжении способами. Если это так, то мы должны считать работу В. А. Успенского по записи туркменской музыки в высшей степени ценной и важной для изучения не только музыкальной культуры Средней Азии, но и всей музыкальной культуры вообще, тем более, что эта работа сделана им тогда, когда музыка туркмен постепенно начинает исчезать благодаря влиянию европейской цивилизации, все более и более нивелирующей самобытную культуру туркмен. До 1884 года, то есть до окончательного присоединения Туркменистана к Российскому государству, она была еще совершенно чистой и нетронутой, но прошедшие с этого времени неполные полвека оказали на нее весьма значительное влияние, неблагоприятное для ее сохранения. Уже в настоящее время бахши можно найти только в самых глухих местах Туркменистана. Еще одно или два поколения — и вряд ли уже можно будет встретить в Туркменистане этих хранителей туркменских народных «старин» и традиций вековой музыкальной культуры. Уже замечено, что молодежь в Туркменистане, как и в других местах нашего Союза, начинает сейчас относиться несколько пренебрежительно к историческим особенностям своей национальной культуры. В связи с этим замечается не менее опасное явление — восприимчивость молодого поколения, не менее музыкального, чем старые поколения, к наносным музыкальным влияниям, например, к турецкому (благодаря проходу турецких военнопленных по окончании войны из Сибири к себе на родину через Туркменистан), к русскому и к другим. Все это ведет к быстрому исчезновению старой музыки Туркменистана, еще не вполне зафиксированной в своих лучших, сохранившихся до настоящего времени образцах. Первой работой в этой области является работа В. А. Успенского, дав-

шего в своих мервских, тахта-базарских и серахских записях прямо-таки замечательные образцы туркменского музыкального творчества, столь разработанного, столь законченного и столь своеобразного. Никто не мог ожидать таких блестящих открытий, какие дали нам его изыскания. И теперь мы вправе ждать полного окончания его столь счастливо начатой работы.

Конечно, запись туркменской, так же как и всякой другой народной музыки, как бы она точна ни была, не сохраняет нам ее настоящего аромата, напоенного бодрящим воздухом степных просторов. Но это обстоятельство не должно и не может удерживать музыкальных этнографов от ее фиксации, ибо музыкально-научное исследование, по необходимости, всегда имеет дело с теми или иными музыкальными «препаратами», с фиксированной музыкой, а фиксация музыкально-этнографических материалов является большим искусством, требующим от фиксатора большого уменья и большого чутья к различению подлинного материала от неподлинного и ценного материала от неценного. В этом отношении В. А. Успенский был вполне прав, когда поставил себе в своей работе по записи туркменской музыки следующие рамки: записывать только 1) старинные музыкальные произведения, 2) особо популярные произведения, если они характерны в том или ином чисто музыкальном отношении, 3) произведения, отличающиеся интересными особенностями ритма и мелодии, или же, наконец, 4) представляющие собою особый фольклорный или же литературный интерес. Это ему и удалось в полной мере в отношении Мерва, Тахта-Базара и Серахса. Что же касается записей, сделанных у йомутов (в Тахта) и у чаудыров (в Порси), то эти записи, не будучи столь характерными, свидетельствуют, по-видимому, о несколько более низкой ступени музыкальной культуры у этих племен. Они более однообразны, менее значительны по размерам и менее сложны по форме.

Если говорить о самой работе В. А. Успенского по записи туркменской музыки, то она представляла, кроме бытовых затруднений, которых я здесь касаться не буду, также целый ряд технических трудностей, не знакомых собирателям простых «народных песен», то есть музыкальных произведений, лишенных гармонии, коротких и, сравнительно с произведениями туркменской музыки, простых по своей конструкции. В. А. Успенскому приходилось записывать большие музыкальные произведения (до 200 тактов), в высшей степени сложные по ритму, своеобразные по гармонии и к тому же исполняющиеся в очень быстром темпе. Из описания экспедиции читатель увидит, к каким приемам прибегал В. А. Успенский для проверки своих записей. Эти описания, в связи с тем фактом, что строй дутара весьма близок к темперированному, гарантируют точность его записей.

На этом я заканчиваю свой труд о записях туркменской музыки, сделанных В. А. Успенским в 1925—1926 годах.

В. УСПЕНСКИЙ

МОЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ В ТУРКМЕНИСТАН

в 1925—1926 годах

ГЛАВА I

Мерв

Мои работы по записи туркменской музыки начались в Мерве, куда я приехал в середине августа 1925 года и где я пробыл до конца сентября, то есть около полутора месяцев. Сам Мерв в настоящее время представляет собою небольшой, но сравнительно благоустроенный городок с населением около 10.000 человек весьма смешанного состава. Он расположен по обе стороны реки Мургаб на линии Среднеазиатской железной дороги. Этот город сравнительно недавнего происхождения и возник в связи с присоединением Мервского оазиса к России (в 1884 г.). Старый же, исторический Мерв был расположен в районе теперешней железнодорожной станции Байрам-Али (в 27 верстах от нового Мерва) и был окружен обширным оазисом, орошавшимся многочисленными каналами, выведенными из Мургаба, перегороженного для этой цели знаменитой плотиной Султан-Бенд. В 1790 году эта плотина, сам Старый Мерв и значительная часть Мервского оазиса были разрушены бухарцами. От прежнего многовекового величия Старого Мерва теперь остались только следы оросительных канав и развалины домов, мечетей, укреплений, мавзолеев и гробниц, покрывающие десятки квадратных верст около станции Байрам-Али. Из этих памятников обращают на себя внимание древние развалины мавзолея Султан-Санджара (знаменитого Санджара Хорасанского, жившего в 1097—1157 гг., то есть почти на три четверти века раньше Чингисхана), находящиеся верстах в 20 от Байрам-Али и мною сфотографированные.

Новый Мерв в настоящее время, ввиду закрытия персидской и афганской границ, ведет сравнительно небольшую торговлю, и его интереснейшей достопримечательностью является

туркменский базар, куда жители окрестных аулов два раза в неделю привозят предметы первой необходимости и кустарные изделия. Но моим местопребыванием был не самый Мерв, а небольшой аул Бай, находящийся в двух верстах от города, где я пользовался гостеприимством моего друга и помощника по экспедиции, местного жителя, туркмена племени теке Мухаммед-



Байрам-Али. Развалины мечети Султан-Санджара.

Мурата Непеслиева. По утрам, до восхода солнца и до пробуждения птиц, в этом ауле можно было слышать симфонию бубенцов туркменских караванов, шедших в Мерв на базар. Эта музыка пустыни способна производить глубокое и ни с чем не сравнимое впечатление.

Во время моего пребывания у Мухаммед-Мурата аул Бай сделался своего рода музыкальной Меккой для бахши Мервского округа. Никто из них, проезжая через Мерв, не миновал дома Мухаммед-Мурата, так как каждый глубоко заинтересовывался моей работой по записи туркменской музыки.

Мой гостеприимный хозяин и впоследствии спутник в моих скитаниях по Туркменистану Мухаммед-Мурат Непеслиев — уроженец аула Бекир-Чельтек Отамышского района. Ко времени моего первого знакомства с ним ему было 35 лет. Он сын дехканина (крестьянина) и по специальности часовой мастер — первый из туркмен, изучивший это ремесло. Хорошо владеет русским языком и отличается большой общественной жилкой,

обладает острым и наблюдательным умом и весёлым, общительным характером. Будучи страстным любителем туркменской музыки, ее знатоком и практически владеющим ею музыкантом (Мухаммед-Мурат поет и играет на дутаре и на тюйдюке), он сразу понял все огромное значение нашей работы по собиранию образцов туркменской музыки и всеми силами старался содействовать ее успеху. Зная местное наречие и местные обычаи, он с удивительным уменьем и деликатностью привлекал к нашей работе туркменских певцов и музыкантов, разъясняя им всю важность их участия в ней. Разделив со мною впоследствии все трудности странствований по Туркменистану, он должен снискать себе уважение и благодарность в памяти туркменского народа как первый туркмен, который принял активное участие в собирании туркменского музыкального фольклора.



Аул Бай.
Мухаммед-Мурат Непеслиев
и В. А. Успенский.

Из местных музыкантов, с которыми я познакомился в Мерве, я должен прежде всего упомянуть о Шукуре-бахши, старейшем из всех туркменских бахши, достигшем 94-летнего возраста. Ввиду преклонного возраста этого ветерана среди туркменских бахши, мне не удалось ничего записать от него, так как необходимое для записи повторение одних и тех же пьес сильно его утомляло. Но он все же сыграл мне несколько вещей, причем обнаружил хорошо сохранившуюся технику, огромную музыкальную память и большой темперамент. Он же сообщил мне легенды об изобретении дутара Эфлатуном (Платоном) и конюхом Баба-Камбаром, приведенные В. М. Беляевым в его статье (см. стр. 111—112), а также сделал целый ряд других ценных сообщений. Шукур-бахши начал учиться игре на дутаре в 14-летнем возрасте. Незадолго до смерти знаменитого тюйдюкчи Али-бахши он ездил с ним в Хиву и в Персию для музыкальных выступлений.

Наибольшее количество пьес было записано мною в Мерве от дутарчи Бек-Мурата Халлиева, сравнительно молодого му-

зыканта, всего 28 лет от роду. Кроме Карли-бахши Йол-Аманова, Бек-Мурат оказался единственным в Мерве дутарчи. Он сын дехканина из аула Ванаш Мервского района. Учился играть на дутаре у Ораз-Непес-Оглана-бахши, умершего в Мерве около 1917 года. Бек-Мурат отличается большими музыкальными способностями. Он замечательно быстро схватывает музыку на слух и обладает прекрасной техникой. Из записанных от него пьес я должен особенно выделить: «Мейлис халар» (№ 7) и, особенно, «Бэри гел» (№ 9). Сообщу имеющиеся у меня сведения о записанных мною от Бек-Мурата пьесах.



Шукур-бахши.

№ 1. «Яндым, Лейли» — «Я сгорел, Лейли». Пьеса эта сочинена на слова из «Лейли и Меджнун». Автор музыки ее неизвестен, музыка же, по словам Бек-Мурата, относится ко временам Али-бахши. В ней можно отметить персидское влияние, выражающееся в ходах на увеличенную секунду.

№ 2. «Сөйли халар» — «Любимая песня Сейли». Сочинена, по словам Шукура-бахши, Кара-Дели-Гекленом, музыкантом, происходившим из туркменского племени гёкленов. Эта пьеса принадлежит к числу сравнительно редко встречающихся у туркмен медленных пьес. Ее настроение грустное, почти похоронное.

№ 3. «Хайыг йыкан» (I) — значение названия неизвестно. Слова Шейдайи, музыка Джеппара-бахши. Мелодия этой пьесы, довольно резко акцентированная, сообщает ей как бы плясовой характер, не свойственный туркменской музыке.

№ 4. «Көне гүзер» — «Старый брод». Слова из дестана «Юсуп-Зылиха» Андалиба, музыка Кёр-Коджали *. Чрезвычайно короткая пьеса, производящая скорее впечатление части произведения, чем самостоятельной пьесы.

№ 5. «Бидерт ярым» — «Безучастная зазнобушка». Музыка Нобат-Нияза-бахши.

№ 6. «Селбиннияз» — женское имя. Слова из «Саятли Хемра», музыка времен Али-бахши.

№ 7. «Мейлис халар» — «Пирушка». Слова знаменитого

туркменского поэта Махтумкули. Автор музыки этой пьесы неизвестен, но, по сообщению Бек-Мурата, она сочинена до Али-бахши. Пьеса поражает своим изяществом, мягкостью звучности и в то же время огненным ритмом.

№ 8. «Чекди» — «Вытерпел». Слова Молла-Кемине. Музыка старая.

№ 9. «Бэри гел»—«Приди ко мне». Слова из поэмы «Ша-Бехрам» Шабенде, музыка, по сообщению Карли-бахши Йол-Аманова, создана Чолаком-бахши. Эта пьеса может считаться шедевром среди всех остальных записанных мною произведений туркменской музыки по необычайной глубине настроения, по ритму и по замечательным модуляциям и секвенциям. В главной теме этой пьесы выражена такая нега, такое глубокое и страстное чувство, которые вряд ли могут быть еще раз выражены столь простыми средствами.



Бек-Мурат Халлиев.

№ 10. «Бал-Саят» — женское имя, обозначающее «Медовая Саят». Слова из «Саятли Хемра», музыка времен Али-бахши.

№ 11 и 12. «Узуклар» и «Нэзиклер» — имена двух сестер. История происхождения этих двух пьес такова: сестры Узук и Нязик из аула Кара Векильского района очень хорошо пели, особенно же им удавались те песни, при исполнении которых они искусно ударяли себя по кадыку (дамак какмак) и которые поэтому и были названы их именами. Сын Узук, Кулли, был впоследствии известным тюйдюкчи. Обе пьесы относятся ко временам Али-бахши, когда они и были переложены для дутара.

№ 13. «Новайы дүшүрими» — «Окончание Новаи». Пьеса на текст Алишера Новаи, столь же популярная между туркменами, как и пьесы «Узуклар» и «Нэзиклер». Автор музыки неизвестен.

№ 14. «Новаи» (1). Пьеса, сочиненная на текст Новаи и очень популярная в Мерве. Чрезвычайно интересна по богатству ритмической фантазии композитора, имя которого неизвестно.

№ 15. «Неже олды?»—«Как это случилось?» Музыка старая. Эта пьеса очень интересна своим трудным ритмом и не принад-

лежащими ладу хроматическими вспомогательными нотами в тт. 10 и 31.

№ 16. «Ќим билер?» — «Кто поймет?» Слова Молла-Кемине, музыка времен Али-бахши. Чрезвычайно изящная пьеса, так же как и предшествующая, интересна своими хроматическими вспомогательными нотами в тт. 8, 10, 32 и 34.

№ 17. «Жыгалы» (I) — «С султаном». Содержанием текста этой пьесы служит рассказ о гибели друга в плену (см. также № 63 и 74).



Анна-Кули Сариев.

Кроме 17 пьес для дутара, записанных мною от Бек-Мурата Халлиева, в Мерве же, или же, вернее, в ауле Бай, я записал 13 пьес для тюйдюка, 3 пьесы для дилли-тюйдюка от местных музыкантов и одну пьесу со старой граммофонной пластинки — пьесу для тюйдюка (№ 26), поразившую меня своей законченностью и красотой. Эти пьесы я записывал от Анна-Кули Сариева, Сехета Торлиева, Яз-Мухаммеда Кёса и Ходжа-Назар-Берды Мемедова.

Анна-Кули Сариев — уроженец аула Геокча Тохтамышского района. Ему 65 лет. Он ученик Эрсари Усса-Батыр-оглы, с которым играл совместно на тоях около 15 лет. Эрсари Усса-Батыр-оглы умер около 1895 года и похоронен в Мерве. Память своего учителя Анна-Кули весьма чтит. Когда, после многолетней совместной работы Анна-Кули решил выступать самостоятельно, то Эрсари, расставаясь с ним, просил его запомнить навсегда четыре совета: 1) никогда не обижать народ, 2) за каждую денежную благодарность, как бы мала она ни была, благодарить, 3) не гнушаться играть с тюйдюкчи, играющими хуже него, и 4) не красть. Анна-Кули свято выполняет завет своего учителя. Он очень веселый человек, склонный даже к некоторой фривольности. Мало заботится о своей одежде и внешности. Так как у него осталось мало зубов, то ему довольно трудно играть на тюйдюке. При игре он опирает конец тюйдюка в десну. Несмотря на свой довольно пожилой возраст, играет хорошо.

Сехет Торлиев родился в 1879 году * около Мерва в том же

ауле Геокча, что и Анна-Кули. Был сначала пастухом, затем стал учиться у Анна-Кули Сариева. В настоящее время Сехет пользуется известностью и выступает на тоях совместно с Яз-Мухаммед-Кёса. Репертуар Сехета не очень обширен. Сам Сехет производит весьма приятное впечатление простотой своего обхождения.

Учитель Сехета, Яз-Мухаммед Кёса, является самым видным туркменским тюйдюкчи из тех, кого мне приходилось встречать.



Яз-Мухаммед-Кёса (справа) и Ата-Кара (слева).

Происходит он из того же аула, что и Анна-Кули и Сехет. Дехканин. С 13 лет начал учиться играть на тюйдюке у очень известного Ага-Джана тюйдюкчи, вместе с которым выступал публично около 10 лет. Был также одно время учеником Худай-Берды. В настоящее время он выступает вместе со своим учеником Сехетом Торлиевым. Его, как выдающегося музыканта, выписывают на тои в разные города Туркменистана. Яз-Мухаммед очень болезненный человек. Он обладает большим репертуаром, состоящим, главным образом, из исторических песен, особой манерой игры и очень мягким звуком.

Ходжа-Назар Берды Мухаммедов — также земляк трех вышеперечисленных тюйдюкчи. Он был чопаном. Им наиграны для моего сборника три пьесы для дилли-тюйдюка, представляющие собою образцы пастушеской музыки, носящей, однако, на себе

печать влияния «серьезной» туркменской музыки. Ходжа-Назар — скромный юноша, не претендующий на звание бахши. Он очень музыкален и обладает хорошей техникой.

От Анна-Кули Сариева мною записаны только три небольшие пьесы — № 18—20.

№ 18. «Говшут галдыран» — «Песня, заставившая привстать Коушут-хана». Слова Махтумкули, музыка очень старая. Любимая пьеса Анна-Кули Сариева.

№ 19. «Кише-ханым» — женское имя. Тахта-Базарская колыбельная песня. Очень старая. Заимствована Анна-Кули Сариевым от Эрсари Усса-Батыр-оглы.

№ 20. «Гаравул хеңи» — «Сторожевая песня». Очень старая. Анна-Кули перенял ее от своего учителя Эрсари.

От Сехета Торлиева я записал пять пьес для тюйдюка, отличающихся, кроме № 24, своими обширными размерами и как бы эпическим складом их музыки.

№ 21. «Хайыт йыкан» (2) — значение названия неизвестно (см. № 3). Сочинена на слова Шейдайи. Очень старая. Одна из любимых пьес туркмен племени теке.

№ 22. «Гөч эгрен» — «Песня, остановившая караван». По сообщению Сехета Торлиева, пьеса эта была известна туркменам еще до времен известного серахского тюйдюкчи Доулят-Дурды. Сочинена она была одним пастухом, имя которого старики забыли, но народ сохранил связанную с ней легенду: «В песках Туркмении пас стада баранов один пастух. Единственным его развлечением была игра на тюйдюке, а единственным его другом — собака Ак-Билек, охранявшая и стадо, и своего хозяина. Часто в тоске и в одиночестве воспевал чопан на своем тюйдюке любимую им девушку по имени Халли, дочь своего хозяина. Он знал, что с наступлением лета с одним из караванов его возлюбленная поедет на летнюю кочевку, и ждал этого дня. Настала весна, а за нею пришло и лето. И вот однажды, завидя издали караван, пастух почувствовал, что с ним едет любимая им девушка, и начал играть на тюйдюке свою песню в надежде, что Халли по ней узнает о его чувстве. Караван, с которым ехали дочери его хозяина Халли и Мунни, остановился послушать красивую песню. Играя для Халли, пастух не хотел обидеть и Мунни и, повернувшись к ней, продолжал свою игру. Увидя это, Халли велела каравану двигаться дальше. Долго провожал пастух своей игрой уезжающих, и когда караван исчез из вида, он увидел, что около него нет ни стада, ни собаки. Он начал звать свою собаку, играя особую мелодию на тюйдюке. Прибежав к своему хозяину, Ак-Билек начала ласкаться к нему. Но пастух, в порыве отчаяния из-за разлуки с Халли, поймал свою собаку и, несмотря на ее жалобный вой, бил ее до тех пор, пока собака не издохла». Обо всем этом, по словам Сехета, играется в песне «Гөч эгрен», где заключительные такты, начиная с такта 70, являются звукоподражанием вою собаки.

№ 23. «Новайы» (2) — см. № 13 и 14. Пьеса эта является вариантом одноименной пьесы № 14. Она очень любима туркменами племени теке.

№ 24. «Овадан гелин» — «Красавица». Слова Молла-Кемине, музыка очень старая.

№ 25. «Бады-саба» — «Утренний ветерок». «Кыямат», I — «Заключительная песня», дословно — «Конец света». Очень популярная среди туркмен пьеса. Автор музыки ее неизвестен. Ее особенностью является пять раз повторяющийся вальсообразный рефрен, несвойственный туркменской музыке и, быть может, обнаруживающий следы турецкого влияния.

№ 26. «Өвезим» — «О, мой Овез!» Эта пьеса записана мною со старой граммофонной пластинки. Текст ее заимствован из «Гёр-оглы», музыка старая. Содержанием текста является наставление Гёр-оглы своему приемному сыну Овезу. Весьма вероятно, что текст отрывка из «Гёр-оглы», приведенного в главе V статьи В. М. Беляева, является текстом, на который написана эта пьеса. Разбор этой пьесы, сделанный В. М. Беляевым в главе IX его статьи, показывает композиционное мастерство туркменского музыканта, сочинившего эту замечательную во всех отношениях пьесу.

Пять пьес, записанных мною от Яз-Мухаммеда Кёса, сравнительно коротки.

№ 27. «Хелей хеңи» — «Женская песня».

№ 28. «Хөреле губам» — песня, обращенная к верблюду. Очень старая. Монотонный мотив ее является подражанием звукам, образующимся при доении верблюдицы или же при сосании вымени у матери верблюжонком. Употребляется для успокоения злых верблюдов.

№ 29. «Душмшем зындана» — «Попал я в темницу». Слова из книги «Юсуф и Зылиха». Их содержание: братья Иосифа бросили его в колодец, откуда он и пел эту песню. Яз-Мухаммед взял эту пьесу от Кёр-хана-тюйдюкчи.

№ 30. «Гыр атым» — «О, мой серый конь!» или иначе — «О, мой Кырат!» Слова из «Гёр-оглы». Обращение Гёр-оглы к любимому коню. Пьеса эта взята Яз-Мухаммедом от знаменитого Ага-Джана.

№ 31. «Эй-хой!» — «Увы!» Песня о тщете человеческой жизни. Яз-Мухаммед Кёса перенял эту пьесу у своего учителя Ага-Джана и полагает, что последний слышал ее или от знаменитого Якши-тюйдюкчи, или же от Хан-Гельды. Пейда-тюйдюкчи сообщил мне об этой пьесе следующее: «Знаменитый туркменский тюйдюкчи из Серахса Доулят-Дурды был известен не только в Туркмении, но и в Персии. Он играл настолько хорошо, что шах персидский, желая навсегда оставить его при себе, решил ослепить его. Но Доулят-Дурды бежал от шаха и сел в бест *, где и сочинил песню «Имамлар». Когда ему, наконец, удалось вернуться в Серахс, он долгое время продолжал свою

музыкальную деятельность, возбуждая общие восторги. Когда же силы его начали угасать, то за три дня до своей смерти он собрал народ и в последний раз играл перед ним свою последнюю песню о тщете человеческой жизни, названную им «Эйхой» — восклицаниями, сопровождающими тяжкие вздохи человека».

Три пьесы, записанные мною от Ходжа-Назар Берды Мухаммедова, интересны как сами по себе, так и по своему литературному содержанию.

№ 32. «Ак эшекли» — «Едущий верхом на белом осле». Слова из книги «Юсуф и Зылиха», музыка народная. Ходжа-Назар взял эту пьесу от Ага-Джана из аула Язы, который в свою очередь слышал ее в исполнении старика Каррата*, Пир-Джан-Сапарли-тюйдюкчи сообщил мне об этой пьесе следующее: «Один туркмен, выезжая на работу утром и возвращаясь вечером по одной и той же дороге, пел всегда одну песенку в темпе частых шагов своего ишачка. Жители аула, мимо которого пролегал его путь, сочинили музыку с ритмом, подражающим топоту копыт осла». Это сообщение, однако, не объясняет нам ни связи музыки этой пьесы с текстом из книги «Юсуф и Зылиха», ни того, является ли мелодия этой пьесы повторением песенки туркмена, ездившего на осле, или же сочинением жителей аула, мимо которого он проезжал.



Карли-бахши Йол-Аманов.

№ 33. «Зохре жан» — «О, Зохре, душа моя!» Музыка этой пьесы сочинена на слова из романа «Зохре и Тахир» Молланепеса. Ходжа-Назар слышал ее в исполнении Яз-Мухаммеда-Кёса.

№ 34. «Дурналар» — «Журавли». Текст из «Саятли Хемра», музыка старая. Один из отрывков, заимствованных из романа «Саятли Хемра» и носящих также название «Дурналар», приведен В. М. Беляевым (см. главу V его статьи о туркменской музыке).

Из профессиональных певцов в Мерве я делал записи только от одного Карли-бахши Йол-Аманова, дехканина, родившегося в 1885 году в ауле Кизыл Тахта-Базарского района. Карли-бах-

ши начал учиться петь и играть на дутаре с 14-летнего возраста у очень известного Курбана-бахши, происходившего из туркменского племени сарыков. В настоящее время Карли-бахши пользуется большой популярностью среди местного населения и считается очень хорошим певцом. Он довольно красив собою и женат на русской. От него мною записано пять чрезвычайно интересных пьес (№ 35—40).

№ 35. «Кыямат» (2) — «Заключительная песня» (см. № 25). Пьеса эта сочинена Нобат-Ниязом-бахши на текст из дестана «Хурликга и Хемра»*. Особенностью этой пьесы является то, что она на каждом тое (празднестве) поется или играется как заключительный номер музыкальной программы. Она встречается в нескольких вариантах. Вот ее текст, записанный со слов Мухаммед-Мурата Непеслиева (в моей записи под нотами подписаны только две первые строфы) **:

Дынмай сәхер перят эдип,
Тапар менми, балам, сени?
Йыртып якамы чәк эдип,
Тапар менми, балам,, сени?

Дашгын деря дек гайнасам,
Мансур дек дарда ойнасам,
Какнус кимин от чейнесем,
Тапар менми, балам, сени?

Ыбрайым дек ода гирсем,
Ысмайыл дек гурбан болсам,
Давут дек кырк огул берсем,
Тапар менми, балам, сени?

Адым Хысров, болдум гарып,
Елунда гездим саргарып,
Паны-җаханы агтарып,
Тапар менми, балам, сени?

..от перевод этого стихотворения:

«В утренний час, непрестанно взывая о помощи, найду ли я тебя, дитя мое? Разрывая свой ворот, раздирая в лохмотья одежду, найду ли я тебя, дитя мое?

Забурлив, как река в половодье, оплакивая, как феникс, без конца свое горе, идя по канату, подобно Иакову, — найду ли я тебя, дитя мое?

Что мне сделать: стать ли мне жертвой, подобно Измаилу, сгореть ли мне, подобно Ибрагиму, сделаться ли мне отцом сорока детей, подобно Давиду? Ибо я не знаю, найду ли я тебя, дитя мое?

Я, Хысро, говорю: «Я стал одиноким скитальцем, в поисках тебя и исчах. Я думаю: если я обойду весь мир, то найду ли я тебя, дитя мое?»

№ 36. «Пейманың» — «Твое обещание». Эта пьеса, как и две следующие, перенята Курбаном-бахши, учителем Карли-бахши, от Чолака-бахши. Музыка этой пьесы очень старая и сочинена на текст из романа «Лейли и Меджнун»:

Барсаң салам дийгин бивепа яра,
Ханы бизиң билен әхди-пейманың?
Хич рехимиң гелмез Межнуны-зара,
Ханы бизиң билен әхди-пейманың?

Еу ничик сөз Межнун дири йөренде?
Шерм этмезмиң дең-душларың гөренде?
Агзымдан от чыкар бир ах урамда,
Ханы бизиң билен әхди-пейманың?

Сөвдүгим, от салдың мениң җаныма,
Ахыр галдың мен гарыбың ганына,
Таңла арз эдер мен магшар ханына,
Ханы бизиң билен әхди-пейманың?

Гызыл гүл ачылып, бу гүн соландыр,
Билдим, ярым, ыкрарың хем яландыр,
Гара гөзлим, нирде гөвнүң галандыр?
Ханы бизиң билен әхди-пейманың?

Как и в предшествующей пьесе, под моей нотной записью этой пьесы подписана только первая половина текста. Перевод его приведен в главе V статьи В. М. Беляева.

№ 37. «Солтан Сөйүн» — «Султан-Союн». Пьеса эта написана на стихи (газель) знаменитого Султан-Хусейна Байкары, сочиненные им на смерть своей любимой жены:

Чархы-бет мәхриң элинден эйлерем мен дад-ов,
Бизни кылды белки гамгын, өзгелерни шад-ов,
Ниче йыллык ашналык айра дүшди яд-ов,
Җеннетиң бурчундакы тубумны йыкдың, бад-ов,
Сернегун олмуш озал ол каматы шемшат-ов.

Пыркат эйямында Межнун мунча көп лап урмасын,
Хижр азабың чархыны хич ким ки менден сормасын,
Мерт эгер тохмы көйүп, гер бимахал совук урмасын,
Тиз гөтериң җисмини, чыксын ки, чешмим гөрмесин,
Җамасын бедрең бичип, олтуравер, хайяд-ов.

Кадыр алла хөкм кылды бендесине ким үчин,
Ниче йыллар майыл олдум бир хыялы-хам үчин,
Йүзи мисли долган айдыр, зүлпи шахы-мар үчин,
Диймедимми мен саңа нобат мениң желлад-ов?

Хапызы дек гөвсүңе даш урмадың, Солтан Сөйүн,
Акызып эшки рованым, сормадың, Солтан Сөйүн,
Ол ки теслим берди сен жан бермедиң, Солтан Сөйүн,
Яр билен ғабра нечүн гирмедиң, Солтан Сөйүн,
Тә жахан барынча галсын сендемен бир ад-ов.

Вот перевод этого стихотворения:

«Взываю о помощи против жестокой судьбы, которая, оставляя других жить в радости, повергла меня в печаль, которая унесла в могилу утешение многих лет моей жизни, которая по ветру развеяла мой райский идеал, которая отняла у меня ту, чей стан был подобен самшиту.

Я бы хотел, чтобы Меджнун не изливал своего горя в разлуке, чтобы никто не говорил мне о страданьях, чтобы заморозки не губили нежных завязей плодов. Унесите же поскорей прах моей любимой с моих глаз и обвейте его саваном.

Всесильный позволил мне, своему рабу, в течение многих лет отдаваться счастью, он позволил мне любоваться той, чей лик был светел, как луна в полнолуние, чьи косы были словно змеи. Теперь рок пресек это счастье и говорит, что наступает и моя очередь умирать.

Почему же я, Султан-Союн, не истязал камнями своей груди, как это делал певец, почему же я не испустил дух, когда скончалась моя возлюбленная, почему же я не иду с ней в одну могилу? Ведь если бы я сделал это, память обо мне осталась бы жить среди людей до тех пор, пока будет существовать мир».

№ 38. «Огулбег» — женское имя. Эта пьеса является популярной народной песней на слова Молла-Кемине с музыкой Кёр-Коджали. По поводу этой пьесы Карли-бахши Йол-Аманов сообщил мне следующее: «В старые времена в Серахсе между тремя знаменитыми бахши был спор: кто лучше всех споет. Народ, слушавший этих бахши, отдал пальму первенства Кёр-Коджали, который в благодарность за это спел присутствующим свою любимую песню «Огулбег». Как и в большинстве предшествующих вокальных пьес, и в этой под нотами моей записи подписана только половина текста. Приведу здесь текст целиком:

Земиниң ләлеси, асманың Айы,
Дүнйәниң гөвхери-кәни, Огулбег,
Гөзум рөвшен тапар гөрдүгим сайы,
Гызларың солтаны, ханы Огулбег.

Бас гадам дидэм үстүне,
Дең басан аяжыкларыңдан,
Сен гоюн сагмага чыкаңда
Гум басан аяжыкларыңдан,
Гүл басан аяжыкларыңдан,
Бенде Кеминэнин ханы, Огулбег.

Гүли-женнет перизадың мислидир,
Ары топрак адамзадың аслыдыр,
Йигитлик бир яз гүнүниң паслыдыр,
Бу дүнйэни тутан бармы, Огулбег.

Гара-гара гөзлер билен гөзлешмешек ойнагалы,
Ширин-ширин сөзлер билен сөзлешмешек ойнагалы,
Айна кимин йүзлер билен өпүшмешек ойнагалы,
Бенде Кеминэниң ханы, Огулбег.

Перевод:

«Ты — тюльпан полевой, ты — луна на небе, ты — алмазная россыпь вселенной, Огульбег! Проясняется мой взор, лишь я взгляну на тебя. Ты — царица среди девушек, Огульбег!

Стань ножкой на очи мои, ибо я обожаю ножки твои с их ровной поступью и преклоняюсь перед ними, и когда они ступают по песку, и когда они попирают цветы. Ты — повелительница беззаветно отдавшегося тебе Кемине, Огульбег!

Ты — райский цветок, ты — прекрасная пери! И хотя все в этом мире создано из праха, но молодость подобна весне и, как весна, она быстротечна, Огульбег!

Поэтому станем пить блаженство очами, будем говорить сладкие речи нашими устами, будем улыбаться друг другу светлой улыбкой! О, пусть будет так, повелительница беззаветно отавшегося тебе Кемине, Огульбег!»

№ 39. «Мару шахы-җахан» — «Мерв — владыка мира». Слова Кара-Шахира, музыка Кулока-бахши *. Текст этой песни (у меня в нотной записи подписаны только 1-я, 2-я и 5-я строфы стихотворения):

Мару шах-у-җахан или меканым,
Көп дөвранлар сүрдүм сениң үстүнде,
Хангеченде гурлан базар-дуканым,
Көп сөвдалар гурдум сениң үстүнде.

Йигитлер йыгнанып, бир гeңеш тослап,
Маслахат эйлейип, ярагын беслэп,
Насреддин шадан делалат ислэп,
Көп нама гөндердим сениң үстүнде.

Ач гурт дейин гана дегди дишлерим,
Рүстемден зыяда кылан ишлерим,

Ил хакы үчин догры дуран гочларым,
Җан алып, җан бердим сениң үстүнде.

Овал мирас галды Абдылла хандан,
Шайы, сүнни сорап гечди җахандан,
Бу ишлер соң болды Гәвүр солтандан,
Томашалар гөрдүм сениң үстүнде.

Байрамалы хандан алды Велнамы,
Түркмен беглерине берди энгамы,
Үч гарындан бәри сүрдүм дөвраны,
Тогсан йыл сорадым сениң үстүнде.

Ахырында Гара шахырың налышы,
Даглары эридер, яндырар дашы,
Бакы болды йигитлериң геңеши,
Геңешимиз чашды сениң үстүнде.

Перевод:

«Моя отчизна, город Мерв, владыка мира! Я пережил с тобою много эпох. О ты, хан-геченское торжище! Много тяжбы у меня было из-за тебя.

Сходились к тебе бравые воины, сообща обсуждали свои планы и, посоветовавшись, готовили оружие. Я посылал много грамот Насреддин-шаху, прося у него помощи. Все это было из-за тебя.

Подобно голодному волку, я вступал в кровавые схватки, совершил я подвигов больше, чем сам Ростем. За народные права грудью стояли мои соколы. И убивал я, и жертвовал собою ради тебя.

Сперва ты остался нам в наследство от Абдулла-хана, покинувшего этот мир после долголетнего царствования над шиитами и суннитами. Случилось это после падения Солтан-Гяура, но еще многое привелось мне повидать из-за тебя.

У Байрам-Али-хана тебя отнял Вели-Намы и отдал тебя в дань туркменским бекам. И с тех пор уже три поколения я владею тобой и девяносто лет я управляю тобой.

Когда я вспоминаю все твои несчастья, то я, Кара-Шахир, так стенаю, что от моих вздохов тают горы и загораются камни, ибо я тогда вспоминаю все подвиги и заветы героев, погибших славной смертью в борьбе за тебя».

По разъяснению историков, Абдулла-хан принадлежал к династии шейбанидов и правил в 1583—1598 гг.; Солтан-Гяур — прозвище одного из правителей (к кому прилагает это прозви-

ще автор стихотворения, установить трудно); Байрам-Али-хан — правитель Мерва, убитый бухарским Шах-Муратом в 1785 г.; Вели-Намы — вышеупомянутый Шах-Мурат (или Шамрат).

Из других вокальных произведений, записанных мною в Мерве, два (№ 40—41) записаны от Мухаммед-Мурата Непеслиева и одно — песенка без сопровождения дутара (№ 42) — от его жены Гюзели Непеслиевой.

№ 40. «Аллалар балам» (I) — женская песня, перенятая Гюзелью Непеслиевой от своей матери. Мотив ее очень старый. Вот ее текст, по мнению А. П. Поцелуевского, составленный из двух различных колыбельных песен:

Аллай-аллай апалы,
Үстүне махмал япалы,
Сениң үчин ягшы гыз
Иллер гөзләп тапалы.

Аллай-аллай ал пенже,
Хер гулпагың бир пенже,
Сарыягың месгеси,
Гызыл гүлүң дессеси.

Перевод:

«Баю-баю, мой мальчик. Я тебя укутаю бархатом. А когда ты вырастешь, то найду тебе самую красивую невесту.

Баю-баю, мой вояка. Какие у тебя пышные пряди волос. Ты приятен сердцу, как свежие сливки. Ты подобен букету из алых цветов».

№ 41. «Пелек өмрүм» — «Увы, моя жизнь». Эта пьеса сочинена на слова Махтумкули. По утверждению Шукура-бахши, ее пели еще до Али-бахши. Вот ее текст, только первая половина которого подписана под нотами моей записи:

Гара дашдан гара гылы сайлан гөз,
Чөңңелер гөрежиң, гөзе мыхмандыр;
Гелен аш дийп гелмез, туршутмагыл йүз,
Нана мәтәч дәлдир, сөзе мыхмандыр.
Пелек өмрүм...

Бу дүнъе йүзүне гүлүм-гүлүмдир,
Пишеси җепадыр, җебри-зулумдыр,
Хер нәче яшасаң, ахыр өлүмдир,
Аманатдыр бу җан, бизе мыхмандыр.
Пелек өмрүм...

Перевод:

«Как бы ни был остер твой глаз, даже если он в состоянии разглядеть черный волос на черном камне, — он только твой

временный гость. Не делай недовольной гримасы, когда к тебе приходит посетитель за добрым словом, — ибо он тоже твой гость.

Каким бы прекрасным ни представлялся тебе этот мир,— его сущность не что иное, как тоска, насилье и обида. И сколько бы ты ни прожил в нем, тебя в конце концов ждет смерть,— ибо наша душа дана нам только на время: она только наш гость».

Мухаммед-Мурат очень просил меня не упоминать в моем сборнике туркменской музыки о том, что две последние пьесы наиграны для записи им, так как он не считает себя профессиональным певцом. Полагаю, что читатели этой книги вполне оценят скромность моего друга и помощника, когда познакомятся с этими пьесами, не уступающими по своим качествам очень многим произведениям туркменской музыки, вошедшим в мой сборник.



Мухаммед-Мурат Непеслиев.

Песня, записанная мною от Гюзели Непеслиевой:
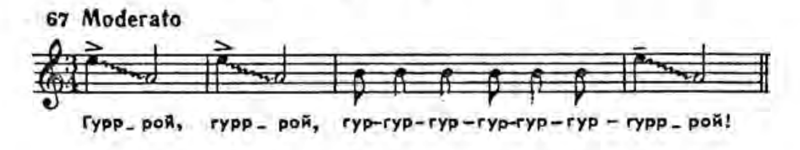
№ 42. «Ышак-ышак бакар мен»—«Все вниз да вниз я буду смотреть» принадлежит к домашним женским песням. По сообщению Пир-Джан-Сапарли, эту песню сочинила девушка из рода ахал-теке. В ней она выразила тоску по своему родному аулу. Пир-Джан слышал эту песню от бахши Язмыка. Особенностью этой песни является употребление в ней приема дамак какмак, то есть ударов пальцами по кадыку во время пения, что обозначено мною везде крестиками, стоящими над нотами. Вот текст этой песни:

Ышак-ышак бакар мен,
Докма-дарак какар мен,
Өз илими гөрмесем,
Эрэп-эрэп акар мен.
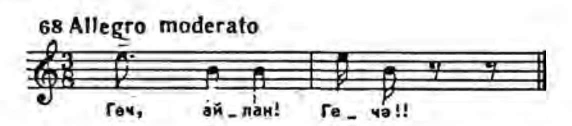
А вот перевод:

«Все вниз да вниз я буду смотреть, ударять буду ткацким гребнем. И если мне не придется увидеть моей родины, я вся исчахну и угасну навеки».
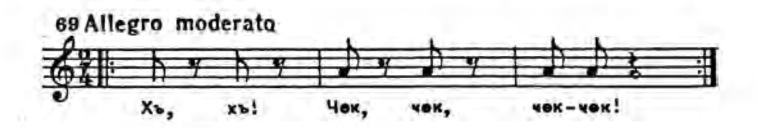
От Мухаммед-Мурата, во время моего пребывания у него, я записал несколько мелодий, употребляемых пастухами (чопанами), их помощниками (чолуками) и верблюдчиками (дюйе-кеш) для управления животными. Вот эти возгласы, употребляемые, если необходимо: 1) собрать баранов, когда одни из них рвут траву, другие спят, третьи просто бродят:
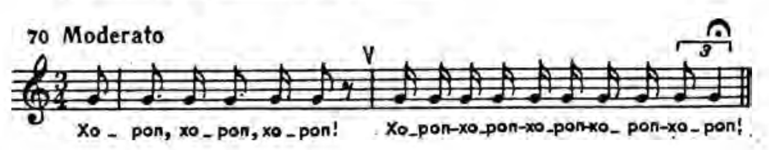


2) повернуть обратно козлят:
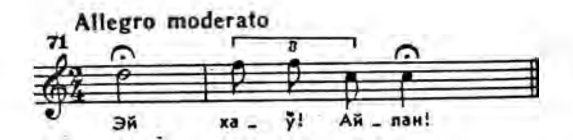


3) положить верблюдов на колени (первые две ноты без головок должны изображать своеобразный горловой хрип):



4) погнать верблюдов на водопой:



5) собрать верблюдов:



Из немузыкальных впечатлений, полученных мною во время моего пребывания в Мерве, я должен упомянуть мое посещение чопчи Ораз-Джемал в ауле Бай, занимающейся лечением детей, вернее, извлечением случайно попавших в горло ребенка посторонних предметов: палочек, косточек и т. п. (чоп — значит щепочка). Чопчи, которую я видел, была почтенной женщиной, матерью большого семейства. На моих глазах ловким кругообразным движением она извлекла из горла двух ребят пальцем, обмотанным ватой, у одного — кусочек веточки веника, и у другого — большой кусок жеваной бумаги. По окончании операции чопчи обоим своим пациентам смазала горло толченым перцем, после чего ребята моментально успокоились и перестали плакать.

ГЛАВА II

ТАХТА-БАЗАР

Следующим пунктом моей работы по записи туркменской музыки был город Тахта-Базар, район которого заселен туркменским племенем сарыков. О музыкальности этого племени у туркмен существует поговорка: «сарыкский пастух — салырский бахши», говорящая о музыкальном превосходстве сарыков над соседним с ними племенем салыров. Тахта-Базар расположен невдалеке от афганской границы и был большим торговым центром, когда граница эта была открыта. В настоящее же время Тахта-Базар мало чем отличается от простой деревни и насчитывает не более 200 жителей. Из учреждений и представителей интеллигенции в Тахта-Базаре находятся: исполком, врач, ветеринар, агроном и представитель водного отдела, а также имеется таможня. Город расположен на левом берегу реки Мургаб, образующей здесь так называемую Пендскую долину (долину Пенде).



Река Мургаб около Тахта-Базара.

Здесь я пробыл около месяца и сделал целый ряд

интересных записей для своего сборника туркменской музыки от двух местных музыкантов: Карли-бахши Солтанова и Нобат-Аман-Сехета-бахши. Карли-бахши—дехканин, сын известного Солтана-тюйдюкчи. Родом он из аула Кульджа Тахта-Базарского района. Ему 32 года. Он начал учиться музыке с семилетнего возраста. Обладает блестящей техникой и огромным репертуаром. Нервный, экстатичный человек, беззаветно преданный музыке. На среднем пальце правой руки у него нет половины ногтя от постоянной игры на дутаре.



Карли-бахши Солтанов.

На мой вопрос: «Что бы ты сделал, если бы у тебя отняли дутар?», — Карли-бахши ответил: «Я умер бы».

Нобат-Аман-Сехет-бахши происходит из аула Байрач того же Тахта-Базарского района. Учился у своего отца, брата известного Курбана-бахши. В настоящее время ему 25 лет. Он учительствует в своем родном ауле. Выступать перед народом Нобат начал с семилетнего возраста. Он в высшей степени музыкален, обладает огромным репертуаром и большой и блестящей техникой игры. Высокого роста и с очень интересной внешностью.



Нобат-Аман-Сехет-бахши.

Оба эти музыканта—и Нобат-Аман-Сехет-бахши и Карли-бахши Солтанов — являются одними из наиболее выдающихся туркменских артистов. Я до сих пор не могу решить, кому из них отдать пальму первенства как исполнителю. При их совместной игре нельзя ре-

шить, кто из них ведет исполнение, настолько она совершенна у обоих. Если же сравнивать их темпераменты, то можно сказать, что Карли-бахши нервнее сравнительно спокойного и выдержанного Нобат-Амана.

От Карли-бахши я записал десять пьес для дутара (№ 43—52). От Нобата же — только одну пьесу для дутара (№ 53) и три вокальные пьесы (№ 54—56). Все они представляют собою исключительный интерес.

№ 43. «Айланамен» — «Перед тобою я преклоняюсь». Слова Молланепеса, музыка времен Кёр-Коджали. Пьеса чрезвычайно интересная гармонически: вступительные «секстаккорды» (вместо обычных кварт) и «хроматизм» в тактах 42—45.

№ 44. «Апат» (I) — женское имя. Текст из «Хурлика-Хемра», музыка времен Кёр-Коджали. По настроению и по общему впечатлению эта пьеса не отличается от предшествующей, выделяющейся своеобразной роскошью звучности. Вот текст отрывка из «Хурлика-Хемра», положенного в основу этой пьесы:

Гара гөзли, галам галшы, перизат,
Айда билмен, бирҗе сөзүм бар саңа,
Хиҗринде көйүп мен, дат билен бидат,
Ики чешмим бир гөрмәге зар саңа.

Чил-чил олан гара зүлпүң баглама,
Ханҗар уруп, гара багрым даглама,
Гедайың мен, — ишигиңден ковлама,
Герек дәлми намыс биле ар саңа?

Дал гердене тылла тумар дакмасаң,
Хумай гөзүң сүзүп, гашың какмасаң,
Йүз мүң сухан дийсем, бәри бакмасаң,
Ненең эдип яранар мен, яр, саңа?

Сайылы дийр, истәп гелдим, мен вепа,
Вепа исләп гелдим, сен бердиң җепа,
Хиҗриңде хасса мен, сен бергин шипа,
Шипа исләп гелдим, мен бимар саңа.

Перевод:

«Черноокая, с подведенными бровями, подобная пери, мне нужно сказать тебе что-то, но я не смею. В разлуке с тобой я сгораю. Помоги, помоги мне, ибо мои очи томятся, желая увидеть тебя!

Не заплетай в косы свои распущенные черные волосы, не терзай мне сердце ударами кинжала. Не отгоняй от твоих дверей твоего несчастного раба. Ибо неужели же ты не дорожишь той честью, которую он всегда воздает тебе?

Если ты не хочешь надеть для меня на свою стройную шею золотое ожерелье, если ты не хочешь одарить меня твоей очаровательной улыбкой, если ты не хочешь даже взглянуть на меня в ответ на тысячу моих нежных слов, — то как же я могу знать, что тебе приятно, моя дорогая?

Я пришел к тебе, ожидая взаимности. Но ты причиняешь мне одно лишь горе. Я болен от разлуки с тобой. Так исцели же меня от этой тяжкой болезни!»

№ 45. «Гырыклар» — «Сорок». Текст из «Шасенем и Гарипа», музыка времен Кёр-Коджали. Одна из наиболее обширных по размерам пьес моего сборника. Она также замечательно интересна по силе и глубине поэтических эмоций и чрезвычайно богата и ярка ритмически. Возможно, что в ней есть азербайджанские влияния. По некоторым сведениям, название этой пьесы связано с тем, что она имеет массу вариантов у различных туркменских племен.

№ 46. «Саят жан, Хемраны саңа табшырдым» — «Душечка-Саят». Текст из «Саятли Хемра», автор музыки неизвестен. Очень изящная пьеса.

№ 47. «Арап Рейхан»—«Араб Рейхан». Текст из «Гёр-оглы», автор музыки неизвестен. Эта пьеса иллюстрирует один из эпизодов знаменитого романа о Гёр-оглы, относящийся к борьбе Гёр-оглы с родственником похищенного им Оveза, виночерпия и приемного сына легендарного разбойника-поэта.

№ 48. «Хош гал инди»—«Прощай!» Слова этой пьесы заимствованы из романа «Зохре и Тахир» Молланепеса. Музыка старая.

№ 49, 50, 51 и 52. «Багшылар». Эти четыре пьесы представляют особый интерес, так как они изображают состязание туркменских музыкантов, происходившее, как мне сообщали, в Серахсе в те времена, когда этот город был центром Туркмении. Состязание это было на приз аля гайш, то есть на ценное украшение для лошади. Первая из этих четырех пьес приписывается Нобат-Ниязу, вторая — Кара-Шахиру, третья — Джеппару-бахши и четвертая — Кёр-Коджали. Между этими пьесами есть много общего и они скорее всего могут рассматриваться как четыре виртуозные обработки одной и той же первоначальной пьесы, послужившей как бы темой для соревнования. При этом каждый бахши, игравший после своего соперника, старался затмить его своей техникой и своей изобретательностью в варьировании и усложнении основного мотива.

Из пьес, записанных мною от Нобат-Аман-Сехета-бахши, на первое место я должен поставить пьесу для дутара —

№ 53. «Зулмы көпдүр шол дагларын»—«Много зла в тех горах». Сочинена во времена Джеппара-бахши на текст из «Гёр-оглы». Это — произведение воинственного характера и сурового колорита.

Кроме этой пьесы я записал от Нобата еще три айдыма, то

есть вокальные пьесы с сопровождением дутара. По поводу этих пьес, как и по поводу произведений туркменской музыки вообще, я должен заметить, что в них, взамен мелодической красоты, вложена какая-то необыкновенная глубина переживаний, что в них больше внутренней проникновенности, чем внешней красоты, и что в них, наконец, абсолютно отсутствует налет слащавости, столь часто наблюдаемый в музыке персов и узбеков. Вот эти пьесы:

№ 54. «Атчапар» — «Наездник». Текст этой пьесы взят из романа «Хурлюкга и Хемра». Вот он:

Пырагын одуна гүнде янар мен,
Чархы-пелек кимин йүз мүң дөнер мен,
Ќөлүнден айрылан ялңыз сона мен,
Мана мургзарлы көл дийип аглар мен.

Хысров айдар, гүнүм ах билен гечер,
Ажал гелип, бир гүн донумны бичер,
Өзүм өлен гүнүм чырагым өчер,
Маңа огул атлы гул дийп аглар мен.

Перевод:

«В огне разлуки сгорает моя жизнь. С начала разлуки тысячу раз свод небесный обошел вокруг земли. В разлуке с моей красавицей-пери я стал жалким бедняком. Я плачу по отнятому у меня цветку.

Я, Хысро, говорю: «Мои дни проходят в стенаниях. Я жду, когда наступит мой смертный час и меня оденут в саван. Я жду, когда угаснет светильник моего рода, и плачу о том, что у меня нет сына, который мог бы его продолжить». *

№ 55. «Я рахым» — «О, боже милостивый!» Эта пьеса написана на текст из «Саятли Хемра»:

Ќадыр мөвлам гөз үстүнде гаш бермиш,
Лаглыдан, мерженден, дүрден диш бермиш,
Ак гөвсүнде юмарланып баш бермиш,
Гүлеңде титрешер чаг мәмелериң.

Йүзүңни меңзетдим Ай биле Гүне,
Бир терса гызыдыр, хич гирмез дине,
Ашык Хемра аглап бакар йүзүне,
Бал билен югурлан яг мәмелериң.

Перевод:

«Хотя ты и дочь христианина и тебе никогда не стать правоверной, но я уподобляю твой лик луне и солнцу и вижу твою белоснежную грудь во мраке моих бессонных ночей.

Да дарует тебе всевышний долгую жизнь, ибо прекраснее жемчуга и драгоценных камней твои зубы, и твои снежно-белые, выросшие в тени груди уже начали округляться».

№ 56. «Айжемал» — женское имя. Слова Дован-Шахира, музыка старая. Текст:

Агалар, ашыгам, — тапмадым чәре,
Хер заман яныма гелсин Айжемал,
Айралык дердинден йүрегим пара,
Достлар, ашыклыгым билсин Айжемал.

Рөвзан кимин гөзүм галды ёлларда,
Халым харап болды бедян чөллерде,
Ажап-түрпе жайлар бардыр бизлерде, —
Ажап-түрпе жая гелсин Айжамал.

Перевод:

«Друзья, я влюблен! Нет мне исцеленья! Неотступно со мной образ Ай-Джемал! Мое сердце истерзано мукой разлуки. Я хочу, чтобы мои друзья знали о моей любви к Ай-Джемал.

Мой взор, как окно сторожевой башни, устремлен на дорогу. Мой дух подавлен, как среди дикой пустыни. Я выстроил замечательные чертоги для того, чтобы ввести в них мою Ай-Джемал!»

В Тахта-Базаре мне удалось записать также замечательную песню афганцев из Меймене (афганский город, расположенный недалеко от границы), исполненную мне на афганском дутаре с двумя настроенными в унисон струнами. Эта песня, приведенная в главе VI статьи В. М. Беляева (см. нотный пример 1), называется «Вай гүлүм гитди» («Моя любовь ушла») и является изумительным по теплоте и изящной простоте мелодического рисунка произведением, которое можно причислить к шедеврам народного музыкального творчества азиатского Востока.

Во время моего пребывания в Тахта-Базаре я посетил в сопровождении одного местного жителя и двух русских красноармейцев знаменитые группы пещер, находящиеся в небольших горах в нескольких верстах от города. Для своей экспедиции мы вооружились фонарями, веревками, топорами и кирками. Самая главная из этих пещер — Еке-Дешик (буквально: одна дыра) *. В нее мы влезали ползком. Воздух в ней спертый, отравленный запахом экскрементов населяющих пещеру в огромном количестве летучих мышей. В горе сделано двухэтажное подземелье, в некоторых комнатах которого я нашел следы полузасыпанных ям, служивших, вероятно, или колодцами, или же хранилищами зерна. В поисках чего-нибудь интересного я хотел спуститься в один из этих колодцев, но должен был с половины дороги вернуться назад, так как там оказалась змея. Ничего интересного в этой пещере открыть мне не удалось.

Можно предполагать, что в прежние времена этой пещерой, как неприступной крепостью, владело какое-нибудь афганское племя.

Другая группа пещер, расположенная в другую сторону от города, называется Беш-Дешик, то есть пять дыр, так как она имеет пять входов. Эти входы в нее находятся в отвесной скале на высоте, дважды превышающей человеческий рост. Мой спутник туркмен влез наверх с помощью топора, а мы все влезли за ним по веревке. Как и в первой пещере, здесь мне не удалось найти ничего интересного. Я мог только заметить на стене надпись, сделанную одним русским туристом. По местной легенде, в древние времена в пещере жила змея, обросшая волосами и кричавшая по вечерам по-козлиному.

В самом Тахта-Базаре за городским садом есть могила одного туркменского святого длиною в 9 аршин. Этот святой, по преданию, был богатырем 18 аршин росту, и здесь похоронена только половина его тела. Около могилы лежат приношения — рога туров и джейранов.

Бо время моего пребывания в Тахта-Базаре я получил приглашение в один аул, находящийся в 15 верстах от города, на «музыкальный вечер» с участием виднейших местных бахши. Здесь я собственными глазами убедился в том, с каким благоговением туркмены относятся к музыке. «Музыкальный вечер» продолжался с 6 часов вечера до двух часов ночи. В помещении, где была музыка, собрался весь аул. За недостатком места слушателям пришлось стоять, причем все время, пока исполнялась музыка, слушатели оставались без движения. Во время этого визита я убедился также в необычайной свирепости туркменских аульных собак, способных стащить на землю человека, едущего верхом на ишаке!

По окончании моей работы в Тахта-Базаре я вернулся в Мерв, откуда поехал приблизительно в конце октября в Ашхабад, где мне необходимо было сделать доклад в ГУСе* Наркомпроса Туркменистана. Один из моих докладов был публичным со свободным входом для всех желающих. На этом докладе произошел любопытный инцидент, который я должен здесь описать, так как он связан с моею записью пьесы «Гырыклар» (№ 45). После того, как я исполнил, в числе других произведений, эту пьесу, один из присутствовавших на докладе заявил, что эта песня неверно записана и в подтверждение своих слов просил прослушать его знакомого музыканта, которого он привел с собой на собрание. Музыканта попросили сыграть эту пьесу и он сыграл один из ее вариантов, расходящийся в некоторых деталях с моей записью. После этого мой оппонент стал вести себя уже несколько вызывающе и критиковать мои записи без достаточных к тому оснований. Видя это, по совету одного из членов президиума собрания я решил проигрывать остальные пьесы из моих записей, не объявляя их названий, как

я это делал сначала. Мой оппонент, оказавшийся, по-видимому, не очень музыкальным человеком, несколько раз ошибся в определении записанных мною пьес, хорошо известных всей остальной аудитории. Это сначала охладило его полемический задор, а затем и заставило его перейти на самую заднюю скамейку в помещении, где я делал доклад, и уже воздержаться от участия в общем обсуждении моих записей.

После этого до февраля месяца наступил временный перерыв в моей работе.

ГЛАВА III

СЕРАХС

С наступлением весны я возобновил свои работы по записи туркменской музыки. На этот раз первой целью моего путешествия был город Серахс, находящийся на границе с Персией и лежащий на реке Теджене. В Серахс я ехал через город Теджен, к району которого Серахс относится и от которого он находится в 120 верстах по почтовой дороге. Это расстояние я с Мухаммед-Муратом Непеслиевым преодолел на автомобиле, приехав в Серахс 24 февраля около трех часов утра после ряда приключений с проколами шин и другими задержками в дороге.

Серахс и его окрестности населены туркменским племенем салыров, в количестве 2000 человек обитающих в Серахском оазисе. Серахс представляет собою маленький городок, так же как и Тахта-Базар, потерявший свое значение пограничного торгового города из-за закрытия персидской границы. Несмотря на это, он все же имеет некоторое значение как центр закупки шерсти и кожи.

Приехал я в Серахс в самом начале весны, когда еще не сошел снег, и был очень любезно принят членами местного исполкома, предоставившего мне помещение в красной чайхане.

Сразу же по приезде в Серахс Мухаммед-Мурат развил свою деятельность по ознакомлению с городом, приобретению знакомств и разысканию местных музыкантов. Результаты его хлопот оказались, как и всегда, весьма удачными — и уже на следующий день ко мне пришли местные музыканты Мухи-бахши и Реджеп-Клыч, с которыми я отправился в местный клуб, где сыграл им на имевшемся там не особенно исправном пианино свои мервские и тахта-базарские записи. Эта демонстрация моих записей произвела самое благоприятное впечатление на Мухи и Реджепа, наглядно доказав серахским музыкантам

возможность точной записи туркменской музыки, и отношения с ними у меня были, таким образом, тесно завязаны с самого начала. Все следующие за тем дни прошли у меня в работе по



Серахс. Мальчик с верблюдом.

записи туркменской музыки от Мухи-бахши, Реджеп-Клыча, Анна-бахши, Сапар-Клыча и Ораз-Салыра.

Наибольшее количество пьес туркменской музыки в Серахсе было записано мною от Мухи-бахши Аман-бахши-оглы (таково полное имя Мухи), оказавшегося прекрасным и тонким музыкантом. Мухи-бахши — сын очень популярного в свое время Амана-бахши, происходившего из рода курджали и умершего в 1895 году по дороге из Мерва в Серахс. Об Амане-бахши проф. А. Н. Самойлович сообщает в «Живой Старине» за 1908 год следующее: «Аман-бахши, мервский теке отдела Отамыш один воспроизвел следующую сложную сцену. Взяв большую, длинную, грушевидную тыкву и завернув ее в пестрый платок наподобие младенца, Аман-



Мухи-бахши Аман-бахши-оглы.

бахши изобразил, как укачивает своего ребенка салырская женщина, муж которой уехал в Персию. То он поет женским голосом с салырским произношением колыбельную песенку, прерывая ее угрожающими возгласами и жестами по адресу неугомонного младенца, то плачет, как настоящий ребенок. Вот возвращается муж салырки, усталый, голодный, и, видя плачущего сына, начинает ссору с женой. Здесь имитатору приходится разыгрывать сразу три роли! В конце концов супруг ударяет супругу, а та вцепляется ему в бороду и рвет из нее волосы клочьями. Всю эту сцену, и особенно финал ее, Аман-бахши провел удивительно серьезно, живо, ярко, с увлечением, — как истинный артист. Насколько нам известно, далее такого зародышевого состояния драма у туркменов не идет»*. Это свидетельство проф. А. Н. Самойловича чрезвычайно интересно как указание на то, что Мухи-бахши, подобно многим другим туркменским музыкантам, происходит из артистической семьи, с детства оказывавшей влияние на развитие в нем музыкальных способностей.
рузья отца Мухи-бахши и среди них известный дутарчи Сол-



Слева направо: Ораз-Салыр, Реджеп-Клыч и Мухаммед-Мурат Непеслиев.

тан-Нияз, умерший в 1917 году и пользовавшийся среди туркменских бахши исключительным художественным авторитетом, за что он получил прозвище «устата» (учитель), принимали весьма деятельное участие в его музыкальном развитии и в передаче ему репертуара его отца. Своей большой техникой в игре на дутаре Мухи-бахши всецело обязан Солтану-Ниязу, у которого он прошел хорошую и строгую школу. Интересно отметить, что Солтан-Нияз около года учил Мухи-бахши только ударам кистью по открытым струнам. Мухи-бахши был также и

певцом, но лет 15 тому назад он потерял голос при весьма загадочных обстоятельствах. Он предполагает, что был опоен каким-то снадобьем из зависти или из-за личных счетов, но не исключает возможности потери голоса из-за простуды, хотя в последнем весьма сомневается. Мухи-бахши пользуется большой популярностью среди салыров. Во время моего знакомства с ним ему было 40 лет.

Что касается Реджеп-Клыча из аула Одъюка, то подробности его биографии мне почти неизвестны. Он ученик Ораз-Салыра, о котором я буду говорить в этой главе и с которым Реджеп неоднократно выступал на тоях в Ашхабаде, Теджене, Мене-Чече * и других местах. Много раз пел Реджеп и с Мухи-бахши. Он обладает высоким голосом и превосходно владеет приемом секдирмек. Несмотря на свои сравнительно молодые лета — ему всего 32 года, — он разочарован в жизни и настроен пессимистически. Ту единственную пьесу, которую я записал от него, он пел мне под аккомпанемент Мухи-бахши.



Сапар-Клыч (с тюйдюком) и Мухаммед-Мурат Непеслиев (справа).

После Мухи и Реджепа я познакомился в Серахсе с тюйдюкчи Сапар-Клычем Джума-оглы, от которого я записал три пьесы для тюйдюка (№ 67—69) и с Анна-бахши Тедж-Меммет-бахши-оглы, от которого я записал только одну пьесу для дутара (№ 66). Сапару 36 лет. Он происходит из аула Кичи-Ага. Анна-бахши 40 лет. Происходит он из аула Гедек. Он ученик Солтан-Нияза-бахши, с которым и выступал публично. Отец Анна-бахши, Тедж-Меммет-бахши, как показывает его имя, был также профессиональным музыкантом.

Чрезвычайный интерес для меня представляло знакомство с Ораз-Салыром Мети-бахши-оглы, жившим в некотором расстоянии от Серахса. Поэтому, по просьбе Мухаммед-Мурата, Реджеп-Клыч ездил в аул за Ораз-Салыром, который после этого приглашения приехал ко мне на другой день. Он — человек огромного роста и крупного сложения (прежде был борцом), очень сурового вида. В начале он отказывался от работы со мной под тем предлогом, что он очень занят делами, что он простой дехканин и что другие бахши поют те же песни, что и он. После долгих уговоров он согласился приехать в следующий базарный день и петь для меня. Это случилось через неделю. После того как я записал от него одну пьесу (№ 74), он несколько размяк, видя наше сочувственное к нему отношение, и вечером очень много пел под аккомпанемент Мухи-бахши, бывшего на этот раз в особенном ударе и в очень хорошем настроении. Среди исполненных Ораз-Салыром пьес некоторые были замечательно интересны в ритмическом и декламационном отношении. На следующее утро я записал от Ораза-Салыра другую пьесу (№ 75), и он уехал, отказавшись взять от нас, как от гостей салыров, какое бы то ни было вознаграждение. И это несмотря на то, что, уезжая из аула в пору весенней страды, он нанял за себя человека засеять его поле. При этом он сказал: «Ни от тебя, ни от Наркомпроса никаких денег не возьму. Я пою — это я дарю народу!»



Ораз-Салыр Мети-бахши-оглы.

Ораз-Салыр Мети-бахши-оглы — дехканин аула Первый Ялавач, 50-ти лет от роду. Отец его, Мети-бахши, обладал хорошим голосом и хорошо владел дутаром. Его старший брат, Черкез-бахши, был также певцом, выступал обычно с тюйдюкчи и пользовался большой популярностью. Очень известный Ага-Джан-бахши заимствовал от него песни. Ораз-бахши заучивал свои айдымы от отца и брата. Благодаря высокому и красивому голосу, а также мастерскому владению приемом секдирмек, что дается далеко не всякому бахши, Ораз-Салыр при-

обрел очень широкую известность, и его выписывали на той в Ашхабад, Мерв, Тахта-Базар и другие города Закаспия. Из учеников Ораза выделяется Реджеп-Клыч, о котором я уже упоминал в настоящей главе.

Ораз-Салыр, между прочим, так объяснил мне происхождение вокального приема джук-джук: «Прием употребляется певцами, не владеющими приемом секдирмек, заменяющими его приемом джук-джука».

Перед моим отъездом из Серахса я вновь ходил с Мухи-бахши в клуб, где играл ему записанные от него пьесы, чем привел его в совершенный восторг. Он был поражен возможностью фиксации на бумаге туркменских музыкальных произведений. На следующий день после этого я демонстрировал в том же клубе свои записи ответственным работникам исполкома, которые так же, как и Мухи-бахши, выразили мне свое полное удовлетворение от слушания моих записей. Потом мне сообщали, что вечером, собравшись в красной чайхане, они долго и горячо обсуждали свои впечатления от моей демонстрации.

Из музыкальных впечатлений, связанных с моим пребыванием в Серахсе, я должен упомянуть здесь также несколько посещений мною серахского чопана (пастуха) Джемшида и исполнение Сапаром на тюйдюке шутливой песенки «Азан», представляющей собою остроумную имитацию пения муллы. Я должен упомянуть здесь также о той, часто встречающейся в музыке туркмен, грустной ноте, которая является результатом их размышлений о жизни и которую я особенно остро почувствовал в Серахсе. В Серахсе же на мой вопрос, почему у туркмен существует из струнных инструментов только один дутар, — я получил следующий ответ от Анна-Нияз-пелювана (звездочета, о котором я буду говорить ниже), друга Амана-бахши (отца Мухи-бахши): «Туркменам довольно и дутара, так как даже только с помощью этого скромного музыкального инструмента туркменские музыканты побеждали персидских».

От Мухи-бахши я записал 9 пьес для дутара. Опишу их вкратце.

№ 57. «[illegible]р гара гөзли» — «Черноокая моя возлюбленная». Музыка этой пьесы относится ко временам Нобат-Нияза-бахши и сочинена к следующим словам из «Саятли Хемра»:

Дембе-дем ах уруп, яра яр дийип,
Мен арзув чекер мен, яр гара гөзли;
Ахырет вепасы киме бар дийип,
Мен арзув чекер мен, яр гара гөзли.

Сынамда тагмадыр ышкың ярасы,
Сен болуп сен ашыкларың сереси,
Ики дидәм, гөзүм агы, гарасы,
Мен арзув чекер мен, яр гара гөзли.

Сен Лейли, мен Межнун болуп гезер мен,
Сен Ширин, мен Перхат, даглар газар мен,
Кабул этсен, ширин жана дөзер мен,
Мен арзув чекер мен, яр гара гөзли.

Хемра диер, Хәзирбейжан илинден,
Тирер идим бакжасында гүлүнден,
Гучар идим ярың инче билинден,
Мен арзув чекер мен, яр гара гөзли.

Перевод:

«То и дело я вздыхаю и повторяю: «О, моя возлюбленная!» Я пылаю к тебе желанием, черноокая моя возлюбленная! Я буду верен тебе до гроба. Я пылаю к тебе желанием, черноокая моя возлюбленная!

На моем теле выжжена рана любви. Я думаю только о тебе. Ты для меня дороже очей. Я пылаю к тебе желанием, черноокая моя возлюбленная!

Ты — Лейли, а я брожу, подобно Меджнуну. Ты — Ширин, а я выворачиваю горы, подобно Ферхаду. Я готов пожертвовать ради тебя своею душою. Я пылаю к тебе желанием, черноокая моя возлюбленная!

Я, Хемра из Азербайджана, вспоминаю, как я там в саду срывал цветы и как я там обнимал твой тонкий стан. Я пылаю к тебе желанием, черноокая моя возлюбленная!»

Имена Ширин и Ферхада — это имена героев восточного народного романа «Ферхад и Ширин».

№ 58. «Салтык» (1) — «Салтык». Эта пьеса является одним из наиболее любимых салырами произведений. Музыка ее — времен Нобат-Нияза-бахши. Содержание ее текста следующее: один туркмен по имени Магрупи из рода салтык, живущего на берегах Аму-Дарьи, бежал из персидского плена, где он был ослеплен и где он провел в заточении 10 лет. Встречая на пути бегства караваны, он спрашивал всех о здоровье своей любимой жены Артык-Нияз. Приближаясь постепенно к своему аулу, он все время пел о своей любви к жене. Артык-Нияз сердцем почувствовала приближение мужа и, прибежав однажды к его отцу, она сообщила ему о том, что она чувствует приближение мужа и даже слышит издалека его голос. Отец не поверил этому предчувствию своей снохи, но не мог разуверить ее и не мог успокоить ее волнения. Прошла ночь, а за нею и утро, — и вдруг Магрупи пришел в родной аул, не обманув предчувствия горячо любившей его жены. «Так издалека может чувствовать сердце приближение любимого человека», — гласит мораль этого рассказа. Приводимый стихотворный отрывок содержит обращение Магрупи к одному из встретившихся ему на дороге туркмен:

Дур, гардашым, сенден хабар алайын,
Артыкныяз атлы ярым аманмы?
Серви дек бойларың, ай дек жемалың,
Ак йүзүнде зүлпи тарым аманмы?

Абы-зензем сувы, чешме-булагы,
Аманмыка гөзеллериң авлагы,
Хиндистанда битен румы-түвлеги,
Самаркантда битен нарым аманмы?

Ядымдан чыкарман хер шам- сәхер,
Ярылды йүрегим, тиз бергин хабар,
Диллери тотыя, леблери семер,
Билбил учан ол гүлзарым аманмы?

Он дөрди гиҗәниң шам салан айы,
Нәзенин инчедир, бойы сурайы,
Магрупы дийр, сен эйлегин харайы,
Вадалы, вепалы ярым аманмы?

Перевод:

«Стой, брат, подожди! Дай расспросить тебя о том, здорова ли моя подруга Артык-Нияз? Ее стан подобен кипарису, ее красота подобна луне. Невредимы ли пряди ее волос, словно струны спускающиеся с ее головы?

Влага Земзема, вода родников и ключей — здорова ли она, единственная среди всех красавиц? Выросший в Хиндустане византийский плод, созревший в Самарканде гранат мой — здорова ли она?

Ни вечером, ни утром я не забываю, мое сердце разрывается на куски в разлуке с ней. Она красноречива, как попугай, ее уста —словно спелый плод. Здорова ли она — тот сад, из которого улетел соловей?

Она — как полная луна, озаряющая ночь своим сиянием. О, мой брат, скажи мне, здорова ли она, моя верная подруга?»

Пьеса эта отличается удивительной изысканностью ритма, замечательными перебоями ускорений и замедлений темпа и необычным изяществом музыки. Всё нетерпение двух любящих существ, стремящихся после долгой разлуки соединиться друг с другом, выражается в прерывистых мелодических фразах «Салтыка».

№ 59. «Көче багы» — «Сад». Музыка времен Нобат-Нияза-бахши, текст из «Шасенем и Гарипа»:

Баг эеси багын этмиш гадаган,
Мениң ярым бага сейле гелейди,

Билбиллер гонмушдыр гүлден ол гүле,
Мениң ярым бага сейле гелейди.

Тоты, сен өзүңи сөзе чаглама,
Сенубер, сен боюн эгип аглама,
Сүнбүл, сен сачыңы тар-тар баглама,
Мениң ярым баг сейлине гелейди.

Гарып ашык ене багбанлык кылып,
Айралык дердине багрыны дилип,
Ашыгының етим галганын билип,
Шасенем гыз баг сейлине гелейди.

Перевод:

«Сад, в котором мы с тобой встречались, уже больше тебя не видит. Ах, если бы ты, моя возлюбленная, пришла в него! Соловьи в нем порхают с цветка на цветок. Ах, если бы ты, моя возлюбленная, пришла в него!

Не плачь, дорогая Шасенем о Гарипе. Не склоняй вниз свою головку, подобно фиалке. Не заплетай в знак печали темные пряди своих черных волос. Вспомни, что я в моем саду думаю о тебе. Ах, если бы ты, моя возлюбленная, пришла в него!

Твой бедный возлюбленный пронзен в сердце жалом любви. Твой возлюбленный осиротел. Твой возлюбленный стал садоводом в том саду, где мы раньше встречались. Ах, если бы ты, моя возлюбленная, пришла в него!».

№ 60. «Гитме, балам» — «Не уходи, мой любимый!» На слова из «Саятли Хемра»:

Балам, гулак гойгун ахы-зарыма,
Гитме, балам, гитжек ёлларың дашдыр;
Субху-шам дүшер сен мениң ядыма,
Гитме, балам, гитжек ёлларың дашдыр.

Сен болмасаң, бу дүнйәни нейләрин,
Хижран оды билен багрым дагларын,
Мен өзүми бирибара чагларын,
Гитме, балам, гитжек ёлларың дашдыр.

Атаң Ахмет айдар гөвнүнде барын,
Истәп тапабилмен гарып магарың,
Гөвнүңден чыкаргыл алмадык ярың,
Гитме, балам, гитжек ёлларың дашдыр.

Перевод:

«Мое дитя! Склони ухо ко вздохам и стенаньям моим. Не

уходи, мое дитя! Далеко то место, куда ты уезжаешь. Утром и вечером моя мысль неотступно с тобою. Не уходи, мое дитя! Далеко то место, куда ты уезжаешь.

Если тебя не будет со мной, на что мне этот мир? Мое сердце сгорит в огне разлуки. Я предаю себя в руки единому богу. Не уходи, мое дитя! Далеко то место, куда ты уезжаешь.

Я, твой отец Ахмет, высказываю тебе все, что у меня на сердце. Ведь если ты умрешь на чужбине, то я не смогу даже найти твою могилу. Изгони из твоего сердца возлюбленную, которая еще не принадлежит тебе. Не уходи, мое дитя! Далеко то место, куда ты уезжаешь».

№ 61. «Гел, гөвүн, яра гидели» — «Пойду-ка я к своей зазнобушке!» Слова Молланепеса. Как и предыдущая, эта пьеса несколько менее интересна, чем остальные пьесы, записанные мною от Мухи-бахши.

№ 62. «Хажы голак» — собственное имя. Как и обе первые пьесы, записанные мною от Мухи (№ 58 и 59), принадлежит к числу очень любимых салырами пьес. Она сочинена Хаджи-Кулоком на слова из «Саятли Хемра» (?):

Мен гитди дийибан чыкма ёллара,
Гаңрылып бакмагын сагу-соллара,
Серим гурбан болсун нәзик биллере,
Агламагын, Селбиниязым, гал имди.

Мен гитди дийибан бакма перишан,
Бихуда чекмегин ах билен пыган,
Ширин җаным болсун ёлуңда гурбан,
Ала гөзли сөвер ярым, гал имди.

Перевод:

«Не выходи на дорогу, думая, что я ушел. Не смотри с печалью во все стороны. Я рад сложить голову ради твоего личика. Не плачь, Сельви-Нияз, вернись!

Не печалься от мысли, что я ушел. Бесцельно не вздыхай и не стенай. Я хочу пожертвовать ради тебя своей жизнью. Вернись же, чудноокая возлюбленная моя, вернись!»

Об авторе музыки этой пьесы Пейда-тюйдюкчи сообщил мне следующее. Хаджи-Кулок (безрукий хаджи) из Серахса был очень уважаемым музыкантом и учителем Нобат-Нияза и Байрам-Байри. Будучи молодым, он влюбился в девушку по имени Арна-Гюль, и они решили бежать. Сигналом к бегству Арна-Гюль из родительского дома должна была послужить песня «Арна гүлүм саба билен», («Моя Арна-Гюль с рассвета...»), сочиненная для своей возлюбленной Хаджи-Кулоком. Похитив девушку, Хаджи-Кулок всячески оберегал ее и скрывал от посторонних глаз, во время пути пряча ее в опасные

минуты в мешок. Недалеко от Аму-Дарьи беглецам встретился томимый жаждой туркмен, попросивший у Хаджи-Кулока воды, которой у того не было. Встречный туркмен обратил внимание на то, что из мешка, где была спрятана Арна-Гюль, капает жидкость. Так как жажда туркмена была необычайно сильной, то он стал пить эту капающую жидкость, оказавшуюся соленой и не похожей на воду. Хаджи-Кулок успокоил туркмена, сказав ему, что скоро будет река, из которой он и сможет утолить свою жажду, а сам отправился дальше. Его и девушку приютили у себя сакары, среди которых они прожили долгое время».

№ 63. «Нежеп» (Жыгалы) — «Неджеп». Слова из дестана «Неджебоглан», музыка Ша-Бенде.

№ 64. «Ганд-ў шекерли» (1) — «О, моя сладкая, как сахар!» Вариант — № 71.

№ 65. «Эзизим» — «Моя милая». На слова Пидаи.

Единственная пьеса, записанная мною от Анна-бахши Тедж-Меммет-бахши-оглы.

№ 66. «Гарры хан» — собственное имя. Пьеса эта написана на текст из «Шасенем и Гарипа»:

Башыңа дөнейин, Шасенем солтан,
Нәше бойнуң буруп, мелул болар сен?
Ят эдип агласаң, менем агларын,
Нәше бойнуң буруп, мелул болар сен?

Ашыклык дийгениң яман хал болар,
Яр ёлунда элип каддым дал болар,
Сениң ата-бабаң бизе яр болар,
Нәше бойнуң буруп, мелул болар сен?

Кепдери дийгениң ажап гуш болар,
Перин тутсаң, тамам дүйби бош болар,
Өлмедиклер бир-бирине душ болар,
Нәше бойнун буруп, мелул болар сен?

Саңа Акжа дийсем, адың Гүлнахал,
Паны дүнйә бумекандыр, бимысал,
Бәш гүн ойнап гүл-де, гарып гөвнүм ал!
Нәше бойнуң буруп, мелул болар сен?

Перевод:

«Шасенем, царица, перед тобой я склоняюсь. Почему ты грустишь, склонив свою голову долу? Если ты плачешь, вспоминая о прошлом, то и я тоже буду плакать с тобой. Почему ты грустишь, склонив свою голову долу?

Плохая это вещь, которая называется любовью. Из-за

любви стан мой, бывший ранее прямым, как буква алеф, стал теперь кривым, наподобие буквы дал. Твой отец и твой дед были нашими друзьями. Почему же ты грустишь, склонив свою голову долу?

Удивительная птица — голубь: если схватить ее за перья, она вся линяет. Пока мы живы, мы еще можем встретиться друг с другом. Почему же ты грустишь, склонив свою голову долу?

Хотел бы я назвать тебя другим именем, чем то, которое ты носишь. Этот тленный мир преходящ и нет ему подобия. Порезвись и посмейся хотя бы пять дней и исполни мои скромные желания, ибо я не понимаю, почему ты грустишь, склонив голову долу».

От тюйдюкчи Сапар-Клыча я записал, как я уже говорил, только три пьесы. Первая из них:

№ 67 «Лейли гелин» — «Невеста Лейли». Пьеса времен Нобат-Нияза-бахши (когда салыры были в Иолотани), взята от Ша-Мамеда-бахши (?). Ее текст:

Агалар, дүежи илинде
Гөрдүм бир Лейли гелиниң,
Тирсем тәзе гүллерини
Ашыклар сейли гелиниң.

Арысы болсам балының,
Билбили болсам гүлүниң,
Бир себәп билен алының
Гидипдир мейли гелиниң.

Зеңңилер биле отуран,
Арзыны яра етирен,
Ала яглык ат гөтерен
Җахангүл атлы гелиниң.

Перевод:

«Друзья, среди племени дюйеджи я видел девушку Лейли. Ах, если бы я мог сорвать этот цветок, который мог бы быть моей усладой!

Ведь я знаю, что она создана для любви. Ее прозвище — «Пестрый платок», тогда как лучше было бы назвать ее «Цветком вселенной».

Ах, если бы я мог стать пчелой, пьющей ее мед! Ах, если бы мне стать соловьем, воспевающим ее красу! Почему она не отвечает на мое чувство?»

№ 68. «Торгай гуш» (1) — «Жаворонок». Пьеса, сочиненная на текст из романа «Санаубер». Стихотворный перевод ее текста приведен в главе V статьи В. М. Беляева, поэтому я приведу здесь только туркменский текст:

Асмандакы торгай гушлар,
Яры гөрдүңми, гөрдүңми?
Не үчин чекер сен налышы,
Яры гөрдүңми, гөрдүңми?

Гөге бакып гөрдүм Айы,
Ере бакып чекдим ахы,
Сенубер гулнуң хемрахы,
Яры гөрдүңми, гөрдүңми?

Это произведение является примером обаятельно-трогательной простой мелодии.

№ 69. «Апат» (2) — см. № 44. Этот вариант заимствован Сапаром от умершего в 1915 году Ќёр-бахши из аула Гараман и является подражанием плачу женщины.

Из шести айдымов, записанных мною в Серахсе, три (№ 70—72) записаны от Мухи-бахши, один — от Реджеп-Ќлыча (№ 73) и два (№ 74 и 75) — от Ораз-Салыра. Двое последних пели под аккомпанемент Мухи-бахши.

№ 70. «Шелепли дурна» — «Пролетающий журавль». Слова этой пьесы из «Саятли Хемра»:

Еңсесинден шалык шункар салынар,
Я реб, ненең гечер халы дурнаның?
Җыгалары тел-тел олуп бөлүнер,
Я реб, ненең гечер халы дурнаның?

Гөге чыксаң, түпең билен атарлар,
Ере дүшсең, дузак билен тутарлар,
Җыга-перин Испиханда сатарлар,
Ала дагдан гечер ёлы дурнаның.

Дурнам, гөге учсаң, гөзүм гамашар,
Йерне тарып этсем, саңа ярашар,
Ал ховада гөзүң узага дүшер,
Я реб, ненең гечер халы дурнаның?

Перевод:

«О, владыка! Ќаково состояние тех журавлей, на которых выпустили царственного сокола? О, боже! Ќаково тем журавлям, чьи султаны будут растерзаны на мелкие клочья?

Подобно журавлю, застреленному в поднебесье, я умру. Меня поймают в силки на земле, и мой султан и мои перья продадут в Испахани. Я умру подобно тем журавлям, которые летят за далекие горы.

Журавль мой! Ќогда ты поднимаешься к небу, у меня меркнет в глазах. Ќогда я тебя описываю, каждый эпитет подходит

к тебе. На вечерней заре твой взор устремлен вдаль. владыка! Каково тем журавлям?»

В моей записи пьесы «Шелепли дурна» под нотами подписаны только две первые строчки приведенного стихотворения.

№ 71. «Ганд-у шекерли» (2) — «О, моя сладкая, как сахар!» Эта пьеса написана на следующий текст:

Ак голлар хынада тапмыш кемалы,
Он бармак йүзүкдир, Лейли мысалы,
Серинде эбришим, эгнинде алы,
Сылай герденлериң тылла турмарлы.

Нəзенин каматың, нəзик биллериң,
Бир новча нахалдыр гүлли, семерли,
Новча нахалларың, ширин диллериң,
Алтын пияладыр, ганду-шекерли.

Зүлпүң меңзəр ленкебудың тарына,
Гөвсуң меңзəр кырк чиллөниң гарына,
Гөзеллер хайрандыр кесби-кəрине,
Алтын пыяладыр, ганду-шекерли.

Перевод:

«Ногти твоих белых ручек выкрашены хенной*. На всех пальцах у тебя кольца с рубинами. На голове у тебя шелковое покрывало, и твой стан закутан в алое платье. На твоей прекрасной шее золотое ожерелье.

Гибок твой стан и тонка твоя талия, которая похожа на молодой побег с цветами и плодами. Ты — молодая ветка, твои уста сладки; они — как золотая чаша, полная сахару.

Твои локоны похожи на нити паутины. Твоя грудь подобна снегу в середине зимы. Ты затмеваешь и приводишь в смущение всех других красавиц. Моя возлюбленная, ты подобна золотой чаше, полной сахару»».

В моей нотной записи текст начинается прямо со второй строфы.

№ 72. «Хамет агладан» — «Песня, заставившая плакать Хемета». Слова Махтумкули:

Гиң гөврəни гам басыпдыр өзүнден,
Баш хем гелсе, аглап гечер халыма.
Багыр яшын көңүл дөкер гөзүнден,
Баш хем гелсе, аглап гечер халыма

Гаррылыга дөндəр йигит чаглары.
Геда эйлəр тəч эеси беглери,

Гуршун дей эридер Қап дек дaглары,
Даш хем гелсе, аглап гечер халыма.

Пушманда мен эден, этмиш кәримден,
Бинерваям болан, болмуш барымдан,
Ёлдаш болан ята билмез зарымдан,
Ләш хем гелсе, аглап гечер халыма.

Хак ышкыдыр бизи салан гөзлере,
Бу гөзлердир кысмат болан бизлере,
Билбил дилсиз галар барсам язлара,
Гуш хем гелсе, аглап гечер халыма.

Пәхм эйлеен Магтымгулы сөзүни,
Дерде дүшүп, яша долдыр гөзүни,
Шат геленлер тута билмез өзүни,
Хош хем гелсе, аглап гечер халыма.

Перевод:

«Широкую грудь мою сжала тоска. Плачут мои глаза, как-будто мое сердце источает через них свои слезы. Я весь содрогаюсь от плача.

Когда юноша становится старцем, то, хотя бы он был венценосцем, его называют бедным. От тоски растопляются даже те горы, которые стоят на краю вселенной. Даже камень плачет обо мне.

Я раскаиваюсь во всех содеянных мною дурных поступках, ибо я уже не боюсь признаться в них. Мой товарищ не может уснуть от моих стенаний. Если бы даже чирий вскочил на моем теле, то и он бы плакал обо мне.

Любовь божества делает нас знаменитыми в глазах народа, который в своих решениях подчиняется велениям судьбы. Когда я выхожу в рощу весною, то в ней замолкают соловьи. Но если бы даже внезапно настала зима, то и она стала бы плакать обо мне.

Ты, к кому я обращаюсь, пойми, что говорю я, Махтумкули: даже тот, кто любит, и у того глаза полны слез; даже тот, кто весел, и тот не может удержаться от слез. Когда мне радостно, то я знаю, что это моя радость плачет во мне».

В моей записи музыка сопровождает только две первые строфы этого стихотворения.

№ 73. «Келте гырык» — (?). Слова из «Саятли Хемра»:

Мәмметсөйүн хана арзым айдайын,
Элтме мени хан дәдемиң янына,
Башымдан өтенин беян эдейин,
Элтме мени хан дәдемиң янына.

Шаларың янында тутулсын сөзүң,
Дүнйәде яманлык гөрмесин гөзүң,
Сен мениң атам бол, мен сениң гызың,
Элтме мени хан дәдемиң янына.

Гүнбе-гүнден өмрүң болсун зыяда,
Ат өңүнде йөре билмен пияда,
Гүл йүзүми гоймавери уяда,
Элтме мени хан дәдемиң янына.

Мундан элтсең хан дәдемиң янына,
Сен галар сен ашыкларың ганына,
Дәдем галар меламатың кәнине,
Элтме мени хан дәдемиң янына.

Перевод:

«Я хочу высказать свою мольбу тебе, Меммет-Союн-хан. Не отводи меня, хан, к моему родному отцу! Я расскажу тебе все, что стряслось над моею головою. Не отводи меня, хан, к моему родному отцу!

Пусть цари слушаются твоих слов. Пусть твоим очам не придется увидеть зла в этом мире. Пусть ты будешь моим отцом, а я твоею дочкой. Не отводи меня, хан, к моему родному отцу!

Пусть день ото дня твоя жизнь становится все длиннее. Я не заслужила того, чтобы мне идти пешком в сопровождении всадника. Не предавай позору мое лицо, которое невинно, как цветок. Не отводи меня, хан, к моему родному отцу!

Если ты меня отведешь к отцу, то на тебе останется кровь влюбленных, а на моем отце будет тяготеть преступление. Не отводи меня, хан, к моему родному отцу!»

№ 74. «Жыгалы» (2) — см. № 17. Текст этой пьесы:

Башыма гурулды дүнйә сарайы,
Нежеп гола дүшди, — кыямат болды,
Киме дат эдейин, киме харайы,
Нежеп гола дүшди, — кыямат болды.

Нежеп жаны элтип дара чекерлер,
Дара чекип, гырмыз ганын дөкерлер,
Тел-тел эйләп, мениң багрым сөкерлер,
Нежеп гола дүшди, — кыямат болды.

Перевод:

«Полным полна моя голова от шума мирского. Попался, Неджеп. Для меня теперь судный день. Кому мне жаловаться? У кого просить помощи? Попался, Неджеп. Для меня теперь судный день.

Схватят Неджепа и потащат на плаху. Вздернут его на виселицу, прольют его алую кровь и раздергают его сердце жилка по жилке. Попался, Неджеп. Для меня теперь судный день».

№ 75. «Бар гидей, жаным балам» — «Ну, иди же, дитя!» Текст этой пьесы взят из дестана «Гюл-Сенубер» Шейдаи:

Гүлшен өмрүмде гүл берки-бахарым сен идиң,
Дүрри наяб бу шекер-гандым, нигәрим сен идиң,
Аклы-хушум рахаты-жаным, карарым сен идиң,
Бар, гидей, жаным балам, аллага табшыршым сени.

Сен гидер сен баш алып, эйләп мени мести-харап,
Хасретиңден йүрегим гандыр, вели багрым кебап,
Пыркатыңдан инди йыглар менки ёкдур менде тап,
Бар, гидей, жаным балам, аллага табшырдым сени.

Мен ненең такат кылай хижриңде, эй жаным огул,
Аглайып-гүлсем мынажатымны хак кылсын кабул,
Дайыма болсун ылахым сең медетгәриң ресул,
Бар, гидей жаным балам, аллага табшырдым сени.

Мен атаң Хуршыт эжап ёк ахы-эфган эйлесем,
Вай балам дийп, хер тарапга зары-гирян эйлесем,
Элмыдам ядымда сен кәхи грибан эйлесем,
Бар, гидей, жаным балам, аллага табшырдым сени.

Перевод:

«Ты был для моей жизни лепестком розы. Ты был моею опорой. Красавец мой, ты был сладок, как сок тростника, как сахар. Дорогое мое дитя, ты был моим рассудком и покоем. Ну, иди же, дитя! Я тебя поручаю творцу.

Ты уйдешь, и уйдешь безвозвратно, оставив меня, опьяненного горем. От тоски по тебе мое сердце обливается кровью. От разлуки с тобой я рыдаю, и нет у меня ни сил, ни покоя. Ну, иди же, дитя! Я тебя поручаю творцу.

Как мне вынести разлуку с тобою, мой дорогой сын? Плача, я буду молиться. Пусть господь примет мои мольбы. Боже, пусть его заступником будет пророк! Ну, иди же, дитя! Я тебя поручаю творцу.

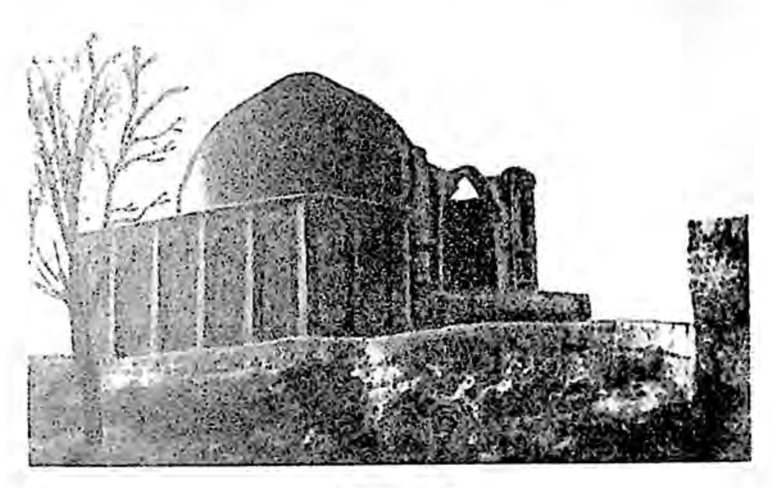
Не диво, что я, твой отец Хуршид, вздыхая, стенаю. Не диво, что я все время повторяю слова: «О, мое дитя!» Ибо ты всегда в моих мыслях, и от горя разлуки с тобой я разрываю ворот своей одежды. Ну, иди же, дитя! Я тебя поручаю творцу».

Серахс является одним из очень старых туркменских поселений, основанных еще до монгольского нашествия. Вокруг него имеется несколько исторических памятников, находящихся, главным образом, на персидской территории. В двух верстах

от Серахса, на русской стороне имеется мавзолей Серахс-Баба, который я сфотографировал.

В Серахсе я имел маленькое приключение со скорпионом, забравшимся на стену моей комнаты рядом с моей кроватью. К счастью, он был нами замечен и общими усилиями убит.

Здесь у меня был целый ряд интересных встреч и бесед. Комната, где я работал, весь день была полна туркмен, приходивших слушать музыку, которую я записывал. Среди моих посетителей и среди музыкантов, с которыми я работал, было много интересных людей, с которыми я с удовольствием говорил. Из этих встреч особенный интерес представляют встречи с хасапданом и ышкы.



Серахс-Баба.

Хасапдан — местный звездочет-астролог и предсказатель погоды — оказался, как я уже говорил об этом ранее в этой главе, большим любителем музыки и другом Амана-бахши, отца Мухи-бахши. Его зовут Анна-Нияз-пелюван (то есть борец). Ему 63 года. Происходит он из аула Кичи-Ага. Салыр. Неграмотен. Довольно высокого роста с наблюдательными, но больными глазами. Занимается наблюдениями над звездами 35 лет. Ориентируется он по четырем звездам: үлкер, аралык, үч-йылдыз и ялдырак.

Когда наступает степная жара (три летних месяца), выходит звезда үлькер. Если ее не видно — лета еще нет. Ь 12 часов

ночи в марте она закатывается, затем закат происходит раньше: в 10, 9, 8 часов и т. д., пока не наступает время, когда она заходит вместе с солнцем и когда ее в течение сорока дней не видно. Хорошими глазами можно увидеть ее рано утром (до рассвета). Через 10 дней после упомянутых сорока дней она будет видна немного яснее, а затем все лучше и лучше. Когда она становится ясной — пшеница готова. После выхода юлькер, через 15 дней выходит аралык. Из-за света ее не видно еще 10 дней. В это время начинается летняя жара. После аралыка, через 25 дней выходит звезда үч-йылдыз, после чего готовы дыни и цветет камыш. Через 20 дней после үч-йылдыз выходит ялдырак, тогда зацветает хиша (особый род камыша). После выхода ялдырака ночи становятся холоднее. Пока не вышел ялдырак, нельзя выезжать далеко без воды. После выхода этой звезды можно ехать и без воды, так как ночи будут влажными. Через 10 дней после выхода ялдырака у молодых верблюдов начинает расти шерсть. Взрослые верблюды спустя пять дней после этого также начинают обрастать новой шерстью. Бараны начинают меньше пить воды. После 45 дней по выходе ялдырыка можно случать баранов, а через 4 месяца — верблюдов. Если этого не сделать, то на две недели позже они сделают это сами. Но лучше случать на 15 дней раньше, чтобы приплод будущего года подрос к зиме. Спустя четыре месяца после ялдырака уже могут начинаться бураны и дожди. В заключение этого своего сообщения Анна-Нияз добавил: «Весь мир руководится этими четырьмя звездами».

Он же сообщил мне, что Аман-бахши пел песни для успокоения злых верблюдов, взятые от пендинской туркменки из рода сарыков Огультач-хан. Эту женщину Анна-Нияз знал лично. Она не так давно умерла. Однажды, сидя у меня, он снял было со стены нож для того, чтобы срезать себе ногти, но сейчас же повесил его обратно. На мой вопрос, почему он это сделал, он ответил, что он забыл было пословицу: «У друзей не режь ногтей, у врагов не брейся». Когда я спросил его, как понимать смысл этой пословицы, он сказал мне, что срезанный ноготь может случайно попасть в пищу друга и причинить ему смерть, а бритье в доме врага может навести последнего на мысль зарезать бреющегося.

Другая моя интересная встреча в Серахсе — это встреча с Анна-Ниязом-ышкы, страстным любителем музыки. Общую характеристику ышкы читатель этой книги найдет в главе IV статьи В. М. Беляева. Я скажу здесь только о том, что Анна-Нияз-ышкы много говорил мне о разочаровании в жизни, сказал, что музыку считает священной, так как в нее вложена душа первого человека, Адама, и так как без музыки нельзя жить. Он мне сообщил пословицу: «Если счастливый народ — к нему идут бахши со скаковыми лошадями, если несчастный — к нему придет царь со своей пылью (войска, солдаты)».

С Сапар-Клычем я много говорил о разгадывании снов. Вот несколько примеров туркменских истолкований снов, которые я выбрал из моих записей, относящихся к разным местностям Туркменистана:

золото — горе;
змея — если не кусается — ничего не значит,
если кусается — иметь большого врага;
человеческие экскременты — большая прибыль;
покойник — счастье;
из носа кровь — обеднеть, уйдут деньги;
видеть здорового человека мертвым — долго ему жить;
лошадь — счастье;
женщина — счастье;
слезы — радость;
смех — горе;
верблюд — плохо;
верблюд с вьюком — хорошо;
надевать туфли — замуж выйти;
ткать ковер — дорога;
чопан (пастух) — будет почет от народа;
музыка — нехорошо.

Что туркменские легенды и поверья не всегда являются поверьями местного происхождения, а проистекают часто из, так сказать, «общевосточных» источников, видно, например, из следующего сообщения Сапара. Мет-Назар-Кули из аула Кичи-Ага был разгадчиком снов. Его сын рассказывал Сапару следующее. Один туркмен обратился к его отцу с просьбой разгадать ему сон: «За мной гнался, — сказал он, — злой верблюд, от которого я бросился в попавшийся навстречу колодец, где и повис на деревянной перекладине. Внизу под мною находилась огромная змея с разинутой пастью, а с боков — черная и белая крысы подтачивали перекладину». Отец его так разгадал туркмену его сон: «Верблюд — жизнь, которая тебя мучит; змея — земля; крысы: черная — ночь, а белая — день. Все вместе предвещает тебе скорую смерть». И действительно, видевший сон вскоре после этого умер. В этом рассказе можно видеть перифразу аналогичного рассказа из «Тысячи и одной ночи», имеющего свои параллели и в европейском народно-поэтическом творчестве.

Однажды на базаре в Серахсе я встретил туркмена, продававшего ящерицу земзен*, около аршина длиной и похожую на сухопутного крокодила. Туркмен продавал ее за пять рублей. Туркмены уверяют, что мясо этой ящерицы очень вкусно и ценно для приготовления каких-то лекарств. Раньше из кожи земзена делали дамские сумочки. Вообще же о земзене ходит целый ряд легенд среди местных жителей. Белуджи и туркмены уверяют, что если земзен пробежит между ног мужчины, то этим

самым он лишает его мужской силы. Один туркмен из аула Қараман (недалеко от Серахса), по рассказам, был свидетелем, как земзен сосал молоко у барана.

17-го марта я покинул Серахс и возвратился 20-го марта в Мерв, чтобы оттуда направиться к йомутам и чаудырам, живущим в низовьях Аму-Дарьи.

ГЛАВА IV

ТАХТА

Отдохнув несколько дней в Мерве, я съездил на один день в Ашхабад и затем через Мерв отправился в Чарджуй, чтобы оттуда предпринять путешествие по Аму-Дарье к йомутам. Днем 4 апреля мы с Мухаммед-Муратом погрузились на каюк (большую лодку) и на следующий день в 6 часов утра отплыли вниз по Аму-Дарье. Каюк, в котором мы путешествовали, был гружен вином и чаем. Вес его груза достигал 500 пудов. Кроме нас с Мухаммед-Муратом, на каюке было еще четыре пассажира. Везли нас два сосланных уральца и хивинцы, которые одни только знают особенности течения Аму-Дарьи, постоянно меняющей свой фарватер, с капризным характером которого мы познакомились уже спустя пять минут после нашего отплытия из Чарджуя, плотно сев на мель, с которой нам удалось сдвинуться только после нескольких часов упорной работы нашей команды. На второй день путешествия мне пришлось уже совсем близко познакомиться с Аму-Дарьей, так как при одном трудном повороте я был сбит веревкой в воду и был спасен только благодаря находчивости команды каюка. При моем падении в реку промокли казенные деньги (хорошо еще, что я не утопил их) и пострадали записные книжки с заметками, сделанными химическим карандашом. Даже часы мои были полны воды, когда я был вытащен из реки.

Ехали мы днем, останавливаясь на ночь в тех местах, где могли найти дрова для согревания чайников и для приготовления пищи. В дальнейший путь двигались с восходом солнца.
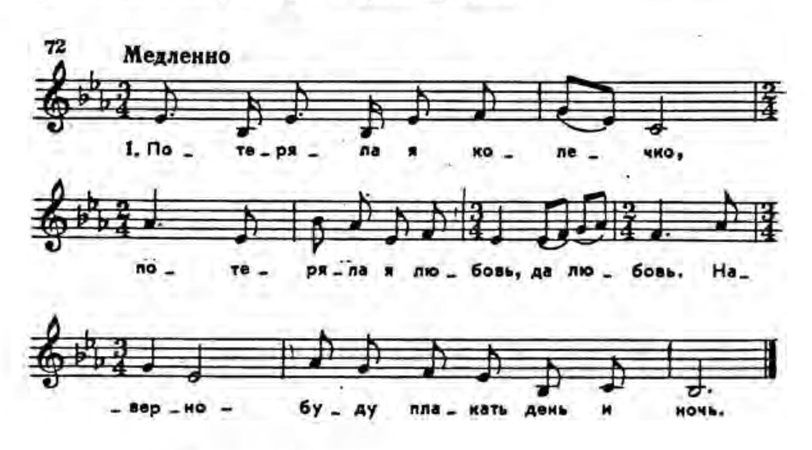
Аму-Дарья — капризная и грозная река, готовящая пловцам на каждом шагу всевозможные сюрпризы. Иногда ширина ее достигает полутора верст, иногда же она страшно суживается. Благодаря быстрому течению и подвижному грунту, ее

фарватер меняется почти ежедневно. Мы благополучно миновали целый ряд опасных мест, из которых одно называется Тюя-Муюн (вернее: Дюйе-Мойин — верблюжья шея) и представляет собою узкое течение, со страшной быстротой несущееся к скалам, у подножия которых лежат в воде остроконечные камни. Один удар об эти камни достаточен, чтобы пустить ко дну любое судно, идущее мимо них.

Из других неудобств плаванья должен отметить в высшей степени неприятное обстоятельство: нападение на нас вшей, от которых я не мог избавиться раньше, чем покинул каюк.

Весь путь по Аму-Дарье, равняющийся приблизительно 600 верстам, мы сделали в 11 дней, прибыв 16-го апреля в 10 часов утра в Дёрт-Гюль или Петро-Александровск*, откуда до Ташауза нам нужно было плыть по арыку, то есть по искусственно выведенному из русла Аму-Дарьи каналу, носящему название Шават. Несмотря на все неприятности путешествия, я все же во время этой поездки имел и кое-какие приятные переживания, к числу которых должен отнести наблюдения восходов солнца. Один из них со стайкой розовых пеликанов (Pelicanus Onocrotalus) вдали, навсегда останется в моей памяти. Из удовольствий гастрономического свойства я должен упомянуть блюдо из рыбы чаклик (Scaphirinchus Kaufmanni), водящейся только в Аму-Дарье (3 вида) и в Миссисипи (один вид). Вкусом эта рыба далеко превосходит стерлядь.

Уральцы-лодочники, везшие нас, часто пели песню «Потеряла я колечко», которую я привожу здесь:



1. Потеряла я колечко,
   Потеряла я любовь.

Наверно —
Буду плакать день и ночь.

2. Как по этому колечку
Стану плакать день и ночь.
Наверно —
Стану плакать день и ночь.

3. Мил уехал, меня бросил
И малютку на руках.
Наверно—
Всё малютку на руках.

4. А малютка — дочь красотка —
Вся похожа на него.
Наверно —
Вся похожа на него.

5. Пойду к родной я сестричке,
Пойду к родной сестричке.
Наверно —
Пойду к родной сестричке.

6. — «Воспитай мово дитя!»
— «Я бы рада воспитала,
Наверно —
Да в грудях нет молока!»

7. Пойду с горя утоплюся
Против милого окна.
Наверно —
Против милого окна.

8. Косой русой трепетала.
Трепетала по волнам.
Наверно —
Трепетала по волнам.

Когда я записал эту песню, то певцы потребовали, чтобы я записал также, что эту песню пели Андрей Калягин и Артем Фофанов, что я здесь и исполняю.

16 апреля мы пересели в маленькую лодку, чтобы ехать по Шавату в Ташауз (Таш-Ховуз — каменный бассейн). Путешествие это было не из приятных из-за обилия блох в местах стоянок. 18-го апреля в 11 часов ночи мы достигли Ташауза. На следующий день я был в ревкоме, где навел необходимые для дальнейшего путешествия справки. Отдохнув в Ташаузе,

22-го утром на арбе мы с Мухаммед-Муратом выехали в Тахту, небольшое местечко, отстоящее от Ташауза верст на 45 и представляющее собою нечто среднее между маленьким городом и большим кишлаком (деревней). В Тахту мы приехали после полудня в тот же день. Так как Тахта находится в районе, где сильно распространено басмачество (разбойничество), то там стоит эскадрон красноармейцев. В Тахте мы остановились в исполкоме. Население Тахты и окружающего района составляет довольно многочисленное туркменское племя йомутов, живущее, в общем, очень бедно из-за безводья и из-за происходящих отсюда плохих урожаев. В Тахте на весь город одна лавочка, где продают мясо, и одна хлебная лавочка, где можно купить чуреки. Два раза в неделю бывает довольно большой базар, где торгуют съестными припасами и предметами повседневного обихода. Мне сказали, что в окрестностях Тахты нет старинных памятников, но где-то за Тахтой есть интересные пещеры, которых я, однако, не видел.

На другой день по приезде в Тахту я поехал в аул Кервен-Баши, расположенный верстах в пяти от города, где уже ждали меня бахши и гыджакчи, игравшие потом для меня в течение целого вечера. На другое утро, чтобы теснее завязать знакомство с населением, мы приняли участие в забаве фокусами. Нам были показаны фокусы с камешками, с веревками и с чилимом (местный кальян из тыквы) в земле. Один из фокусов мы с Мухаммед-Муратом отгадали, чем произвели большое впечатление на присутствовавших.

С 25-го апреля я начал записывать йомутскую музыку. Начал работать с Пелюван-Ходжой-бахши, от которого записал 7 пьес для дутара. На следующий день я пригласил для переговоров Пир-Джана-гыджакчи, который пришел в то время, когда я работал с Пелюван-Ходжой. Пир-Джан сначала отказался играть для нас. Как потом выяснилось, причиной его отказа была боязнь того, что всех поющих и играющих для меня запишут в книгу и обложат потом налогом. «Ты уже попался, — сказал Пир-Джан Пелювану-бахши, — а я не хочу». В тот же день пришел ко мне и третий тахтинский музыкант — Меммет-Анна-бахши.

Пелюван-Ходжа Ата-Ходжа-оглы — йомут, происходит из племени ходжа из аула Коулнер Тахтинского района. Ему 36 лет. С 10-летнего возраста он начал учиться игре на дутаре у отца, очень известного Ата-Ходжи-бахши, умершего в 1920 году. Затем он занимался с Ходжа-Берды из аула Ушак и с Ходжа-Непес-Кером-бахши. Выступал с отцом на тоях в Ашхабаде, Челекене, Кумыш-Тепе и Шагадаме (Красноводске) под именем Ходжа-баши. Он обладает недурной техникой и довольно хорошо знаком со старой музыкой.

Пир-Джан-гыджакчи Анна-Мерет-оглы — йомут из рода окюз из аула Ак-Тепе. 37 лет. Отец его (ученик Хан-Дурды-

гыджакчи из аула Ата Ильялынского района) начал заниматься с Пир-Джаном, когда последнему было 15 лет. 22-х лет Пир-Джан получил от отца пата и начал выступать на тоях. Пир-Джан обладает хорошим тоном на гыджаке и производит впечатление весьма скромного человека.

Меммет-Анна-бахши Сопи-бахши-оглы — йомут рода ушак из аула Ак-Сарай Тахтинского района. 42 года. Его отец, Сопи-бахши (ученик Қара-бахши), занимался с братом Меммета Қакышем-бахши, который после смерти отца учил Меммета играть на дутаре и петь. Меммет-бахши — красавец с чудесными по расположению и форме зубами и с небольшой бородкой. Обладает превосходной техникой.

Что касается музыки йомутов вообще, то — по тем образцам, которые мной записаны, и особенно по манере йомутов петь — она в достаточной мере отличается от музыки других туркменских племен. Пение йомутов скорее напоминает своеобразный речитатив с частыми выкриками, с обилием приема секдирмек, спазматическими иканиями, со вздохами и с тянущимися звуками наподобие дребезжания струн в низком регистре. У них даже существует особое выражение «алкым сёз», обозначающее: «петь хриплым голосом». Мелодия вокальных пьес йомутов, очень крикливая, по большей части не выходит из диапазона кварты или квинты. Что же касается самих пьес, записанных мной у йомутов, то они значительно менее разработаны, чем пьесы сарыков, салыров и теке. Но в своей сущности и в своей конструкции они одинаковы с ними. Охарактеризую вкратце свои тахтинские записи.

Пьесы, записанные от Пелювана-бахши, —

№ 76 — «Гыр ат, гел» — «Приди, Қырат!» Эта пьеса сочинена на текст из «Гёр-оглы».

№ 77. «Гара Нергиз» — женское имя (обозначающее: черный нарцисс). Старая йомутская пьеса на текст из «Асли и Қерема». Любимая пьеса отца Пелювана, Ата-Ходжи, от которого она Пелюваном и заимствована.

№ 78. «Медресенама» — «Мотив медресе», то есть мелодия, привезенная к йомутам из Хивы, из одного из тамошних медресе, где некоторые из йомутов учились. По сообщению Пелювана, эта пьеса текста не имеет и ей более 100 лет.

№ 79. «Бивепа» — «Вероломство». Автор музыки этой пьесы — йомут из племени ших по имени Абдулла-ших. Текст ее принадлежит Мискини-Шахиру (?). Заимствована она Пелюваном от своего отца.

№ 80. «Ве гел, яр» — «Ну, приди же, моя возлюбленная!» Автор музыки — Абдулла-ших. Поется эта пьеса обычно на текст из «Гёр-оглы».

№ 81. «Сенем жан, сана нә болды?» — «Что с тобою, Сенем, дорогая?» Автор музыки неизвестен. Пьеса сочинена на слова из «Шасенем и Гарипа».

№ 82. «Аллалар, балам» (2) — колыбельная песня.

Пьесы, записанные от Меммет-Анна-бахши:

№ 83. «Гоша дес» — «Пара рук». Музыка Абдулла-Шиха.

№ 84. «Айралык» — «Разлука». Старая пьеса. Музыка, вероятно, Қара-Дели-Геклена. Поется на различные слова.

№ 85. «Тай атым, гел» — «Приди, мой юный конь!» По сообщению Меммета-Анна-бахши, слова этой пьесы принадлежат Ша-Бенде (?) и содержат описание плача Гёр-оглы по убежавшему от него коню, с которого он упал во время боя.

№ 86. «Бузлы» — «Со льдом» (?). Музыка Бек-Гельды, сочиненная на слова из «Гёр-оглы». Бек-Гельды (ум. около 1856 года) очень любил играть эту пьесу.

Пьесы, записанные от Пир-Джана-гыджакчи:

№ 87. «Сүмсүлели» — «Женские украшения». Старая женская песня, сочиненная Хемрой-гыджакчи из рода ших Ильялинского района, жившего во времена Қара-Дели-Геклена.

№ 88. «Торгай гуш» (2) — «Җаворонок» (см. № 68). Музыка Хемры-гыджакчи. Здесь можно вспомнить о поверье туркмен, думающих, что жаворонок во время своих взлетов вверх перечисляет все тысяча и одно имя аллаха, но одно из них всегда забывает. Для того, чтобы его вспомнить, он возвращается на землю, после чего опять взлетает вверх и опять забывает одно из имен.

№ 89. «Ай Биби» — женское имя. Музыка Хемры-гыджакчи. Текст из «Хурлюка и Хемры».

№ 90. «Эл гөтердим» — «Порываю». Музыка Хемры-гыджакчи. Слова Ораз-Менгли.

№ 91. и 92. «Порханнама» — «Мотив заклинания». Эти две пьесы являются лечебными песнями, употреблявшимися во времена Надир-шаха порханом (целитель, гипнотизер, шаман) для лечения сумасшествия путем заговора. Обе эти песни исполняются со словами из Юсуп-бега (узбекский поэт из Куня-Ургенча). Первая начинается словами:

Сейилгәхим Хыдыр дагы,
Белентдир ёлларың сениң.

и служила для приведения порхана в экстаз, после которого он впадал в забытье. Вторая начинается словами:

Сәхер вагты ятганында,
«Тур!» дийгенлер кимлер иди?

и ею будили впавшего в транс порхана.

№ 93. «Ындарма» — «Очертя голову». Пьеса воинственного характера. Музыка Қара-Дели-Геклена. Слова Ораз-Менгли.

№ 94. «Лэле» — «Песня девушки». Музыка времен Кара-Дели-Геклена. Текст Ак-Менгли.

№ 95. «Гапы гезен» — «Скиталец». Последняя песня Кара-Дели-Геклена, знаменитого бахши, который остался под старость нищим и должен был ходить из аула в аул, зарабатывая себе дневное пропитание своими песнями.

Во время моего пребывания в Тахте раз ночью в соседнем ауле убили трех человек, в воздухе чувствовалось большое беспокойство. Кроме того, я все время чувствовал себя неважно в смысле здоровья и испытывал частые головокружения. Обилие насекомых, особенно блох, житье в сырых помещениях, утомительные путешествия, в особенности же путешествие по Аму-Дарье — все это сильно подорвало мои силы.

3-го мая я с Мухаммед-Муратом выехал из Тахты и в тот же день прибыл в Ташауз, чтобы ехать оттуда в Порси.

ГЛАВА V

ПОРСИ

5-го мая мы с Мухаммед-Муратом выехали из Ташауза в Порси *, куда и приехали к вечеру. Это местечко произвело на меня еще более унылое впечатление, чем Тахта: не город и не деревня, а нечто вроде постоялого двора. В истории завоеваний Средней Азии царскими войсками Порси (буквально значит: вонючий город) известен тем, что в 1717 году, при Петре Великом около этого города тогдашним хивинским ханом Ширгази был целиком уничтожен $3^1/_2$-тысячный отряд князя Бековича-Черкасского. Порси и его окрестности населены туркменским племенем чаудыров.

Здесь я записал 20 пьес, из них 7 для дутара и 13 для гыджака. Записывал я их от двух бахши — Қамбара-бахши и Джума-Мурата, и от двух гыджакчи — Джан-Меммета и его брата, слепого Баба-Джан-Ишана.

Қамбар-бахши Ильмет-оглы — чаудыр, рода кара-чаудыр, аула Қалым. 51 год. С 12 до 20 лет был пастухом и занимался музыкой самостоятельно. Затем он начал учиться у Исмаила-бахши из того же аула, очень известного музыканта, от которого он получил пата. Қамбар-бахши очень болезненный человек, страдает желудком. Благодаря этому он всегда мрачный и пасмурный. От него я записал только две пьесы (№ 96 и 97).

Джума-Мурат бахши Ораз-оглы — чаудыр, рода чакмак, аула Бурунджик. Ему 42 года. С 11 лет начал учиться у Алла-Нура, ученика Петека-бахши, игре на дутаре, а с 16 лет начал учиться петь. С 19 лет начал выступать на тоях с Алла-Нуром, от которого получил пата в возрасте 25 лет. От него записано мною пять пьес (№ 98—102).

Джан-Меммет-гыджакчи Гюч-Гельды-оглы — чаудыр, рода ахат, аула Ушоген. 42-х лет **. Родной брат Баба-Джан-Ишана.

Выступал с Алла-Нуром. С малолетства почувствовал любовь к гыджаку. Не мог равнодушно проходить мимо тыкв: хотелось выбрать лучшую для того, чтобы из нее сделать гыджак. За это отец жестоко его бил. Гыджаки всегда делал сам, и много раз отец безжалостно разбивал их. Чтобы заставить Джан-Меммета работать, он позволял ему садить тыквы, что Джан-



Джан-Меммет-гыджакчи и Джума-Мурат-бахши.

Меммет делал с большим удовольствием. С 23 лет он начал выступать публично. Было время, когда Джан-Меммет хотел бежать к теке в Мерв учиться музыке, но отец предупредил его бегство и жестоко избил его. «Несмотря на все это, — говорил мне Джан-Меммет, — я все же продолжаю играть на гыджаке и любить его». Гыджак в руках Джан-Меммета звучит превосходно. Я записал от него 10 пьес (№ 103—112).

Брат Джан-Меммета, слепой Баба-Джан-Ишан-гыджакчи. Ему 63 года, с 15 до 22 лет учился играть у Хан-Джана-гыджакчи, ученика Хал-Нияза-бахши (узбека, долгое время жившего среди чаудыров), от которого и получил пата. Ослеп Баба-Джан в 54 года. Баба-Джан — очень интересный человек, давший мне много сведений исторического и теоретического характера, приведенных и разобранных в статье В. М. Беляева. Он сообщил мне о «четырех дорожках» туркменской музыки,

о лал-перде и зарин-перде. Он же сообщил мне сведение, требующее, однако, проверки, о том, что до его учителя, Хан-Джана-гыджакчи, у чаудыров гыджака не было. (Нужно заметить, что гыджак является одним из самых распространенных инструментов во всей Азии). Хан-Джан происходил из аула Бурунджик, из рода мунта. Он умер 32 года тому назад 75-ти лет от роду. От Баба-Джана я записал три пьесы (№ 113—115).

№ 96. «Мынажат» — «Славословие богу». Слова Махтумкули. Музыка времен Кара-Дели-Геклена.

№ 97. «Лейли» — женское имя. Слова Махтумкули.

№ 98. «Салтык» (2) — см. № 58. Любовная песня.

№ 99. «Мухаммес» (1) — «Пятистишие». «Мухамес» собственно обозначает стихи, связанные с именем пророка Магомета. Музыка Ходжа-Непес-Кера, чаудыра, умершего около 1876 года.

№ 100. «Петекнама» — «Мотив Петека» (не сочинение ли Петека-бахши?). Пьеса воинственного характера.

№ 101. «Җүмагүл» — женское имя.

№ 102. «Гойбер, агам гелйәр» — «Пусти, старший брат идет!» Шуточная пьеса. Содержание ее следующее. Молодая девушка идет за водой. Ее встречает влюбленный юноша, пытаясь поймать ее за руку и поцеловать. Она, не отталкивая его притязаний, говорит: «Пусти, старший брат идет!» В музыку этой пьесы введена имитация поцелуя, достигаемая путем ударов руки по различным перде (по различным ладам дутара). В результате создается впечатление как бы дутарных флажолетов, напоминающих звук чмоканья.

№ 103. «Алма гелин» или «Алма-Ке» — женское имя. Текст из «Саятли Хемра», изображающий плач Алма-Ке после смерти ее трех сыновей.

№ 104. «Гожа багбан» — «Старик садовник».

№ 105. «Гарыплык» — «Нужда».

№ 106. «Эжизнама» — «Мотив эджиз» (?). Музыка Хан-Джана-гыджакчи. Поется на слова из «Саятли Хемра» или же «Шасенем и Гарипа».

№ 107. «Көр гыз» — «Слепая девушка». Пьеса времени Петека-бахши.

№ 108. «Дуранжа» — «Стой». Обращение к незнакомой женщине. Музыка Хан-Джана-гыджакчи на слова из «Гёр-оглы».

№ 109. «Акнуры» — женское имя. Содержанием этой пьесы является восхваление женской красоты.

№ 110. «Яр онда галды» — «Моя любовь осталась там». Как и предшествующая пьеса, принадлежит к числу старых пьес.

№ 111. «Перизады гөрмедим» — «Я не увидел пери». Музыка Хан-Джана-гыджакчи на слова из «Гёр-оглы».

№ 112. «Мухаммес» (2) — см. № 99. Взята от Хана-Джана гыджакчи. Слова и музыка ослепшего бахши Ходжа-Непеса, который выразил в этой пьесе тяжесть потери зрения.

№ 113. «Дузарба» — «Столкновение (?)». Пьеса воинственного характера. Баба-Джан-Ишан взял ее от Алла-Нура. Поется на слова из «Гёр-оглы».

№ 114 и № 115. «Варсакы» — «Смесь». Шутливые пьесы веселого содержания на разные темы.

За время моего пребывания в Порси, продолжавшегося немного более недели, я не имел особенно интересных встреч, за исключением встречи с порханом (гипнотизером) Ораз-Назаром, находившимся в Порси под следствием по обвинению в незаконной врачебной практике. Один из туркмен обвинил его в том, что Ораз-Назар по злобе, путем наговора лишил его мужской силы. Я очень заинтересовался порханом, особенно же ввиду того, что в моих записях есть две песни порхана (№ 91 и 92). Он пришел ко мне после того, как был выпущен из-под стражи, давши обязательство не заниматься больше лечением больных. Порхан — низенький старичок, с очень хитрыми живыми глазами, весьма нервный и экзальтированный, с тонкими неприятными губами. Рассказывал мне о причине своего ареста. Когда же я спросил его, отчего может происходить мужское бессилие, то он сказал, что оно может происходить от следующих причин. Если мочиться на дорогу, на золу, в норку, на кости, на экскременты лошади и на отражения звезд, — то злой дух наказывает за это бессилием. Раньше Ораз-Назар жил в Куня-Ургенче. С 11 лет почувствовал в себе силу исцелять. Раньше лечил с хапызами Аман-Сехетом и Нур-Сехетом, которые теперь умерли. Ему 78 лет, но он очень бодрый и живой. Когда он рассказал мне все это, Мухаммед-Мурат начал ему играть. Ораз заплакал, начал нервничать, все время посматривая на дверь, и с кем-то скороговоркой все время здоровался: «Валейкум салям!» Затем несколько раз сказал Мухаммед-Мурату: «Оставь меня, не играй... Действует сильно».

14 мая я выехал из Порси в Куня-Ургенч (Кёне-Ургенч, то есть Старый Ургенч), чтобы посмотреть знаменитые развалины столицы древнего Хорезма. Этот город упоминается уже в надписях Дария I (550—486 до н. э.). В 712 году нашей эры Хорезм был завоеван арабами, сохранившими там прежнюю династию и поставившими своего наместника. Создавшееся двоевластие постепенно привело к распаду Хорезма на два враждебных владения: владение местных царей, хорезмшахов, на юге, и владение арабских эмиров, на севере, с главным городом Гурганчем (Куня-Ургенчем). В 995 году единство Хорезма было восстановлено эмиром Мамуном. В 1017 году Хорезм был завоеван газневидским султаном Махмудом. В 1043 году он вошел в состав сельджукской империи. Против сельджуков вел упорную борьбу хорезмшах Атсыз (1127—1156), боровшийся со знаменитым сельджукидом султаном Санджаром. В 1200—1220 годах, при Ала-ед-дин-Мухаммеде

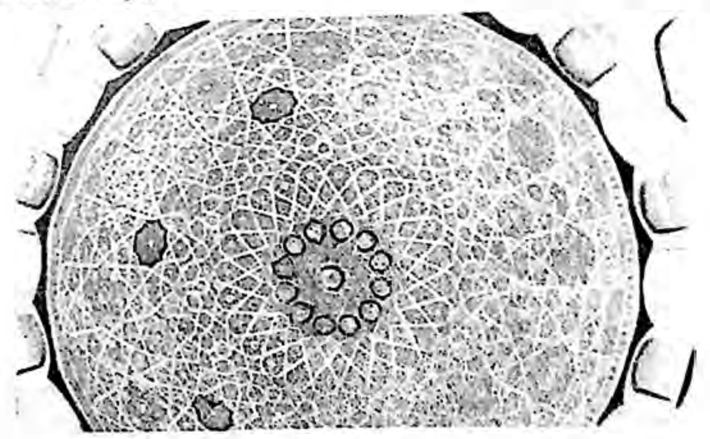
Хорезм достиг высшей степени своего могущества, и его столица Гурганч сделалась одним из самых цветущих городов Азии и одним из центров деятельной умственной и художественной жизни Востока. В 1221 году Хорезм был завоеван монголами (Чингисханом), и Гурганч после его восстановления из развалин был переименован ими и тюрками в Ургенч. В 1379 году Хорезм покорил Тимур (Тамерлан), опустошивший страну и столицу в 1388 году за переход населения на сторону Тохтамыша *. В 1391 году Тимур позволил восстановить Ургенч и вновь заселить страну. Около 1575 года Ургенч остался без воды вследствие поворота Аму-Дарьи в новое русло. После этого жизнь понемногу начала переходить из него в южную часть ханства, и в XVII веке столицей Хорезма сделалась Хива, а Ургенч получил название Старого Ургенча или Куня-Ургенча.



Куня-Ургенч. Мавзолей Тюрабек-ханым.

Эта короткая историческая справка, вместе с другими сведениями о древних культурных областях, находившихся прежде на той территории, которую в настоящее время населяют туркмены (см. статью В. М. Беляева), должна дать читателю представление о том, на развалинах какой великой культуры живут современные туркмены, несомненно вкусившие в свое время ее плоды.

В Куня-Ургенч мы приехали около 5 часов вечера, и я нашел, что этот город ничем не лучше Порси, если еще не хуже его. Хлеба в Куня Ургенче достать было нельзя, не было даже чайханы. Не отдохнув с дороги, я пошел осматривать древности и, прежде всего, дворец с пристроенным к нему мавзолеем, носящим название Тюрабек-ханым *. Это — поистине величественное архитектурное творение, но оно понемногу все более и более разрушается, хотя и до сих пор производит грандиозное впечатление как снаружи, так и внутри, где пока еще остались мозаичные и лепные потолки. С крыши Тюрабек-ханым можно видеть следы бывших улиц Ургенча, заставляющие предполагать, что Тюрабек-ханым был расположен в центре старой столицы древнего Хорезма. Приведу здесь легенду, связанную с этим величественным сооружением. Тюрабек-ханым была очень красивой девушкой, руки которой добивались очень многие знаменитые юноши. Но она всем отказывала. Наконец, нашелся один юноша, который ей понравился, быть может, больше, чем все остальные, и Тюрабек-ханым сказала ему: «Выйду за тебя замуж, если ты бросишься с крыши дворца и останешься жив». И вот, однажды, на закате солнца юноша бросился вниз с крыши Тюрабек-ханым, сказав: «Моя любовь идет к тебе через закатный луч!»



Потолок центрального зала в мавзолее Тюрабек-ханым.

Будучи около Тюрабек-ханым, я обратил внимание на то, что возле него нарыто много ям. Оказалось, что из этих ям местные жители берут землю и, вываривая ее, делают из нее порох, или же сыплют ее, в известных дозах, в арыки, благо-

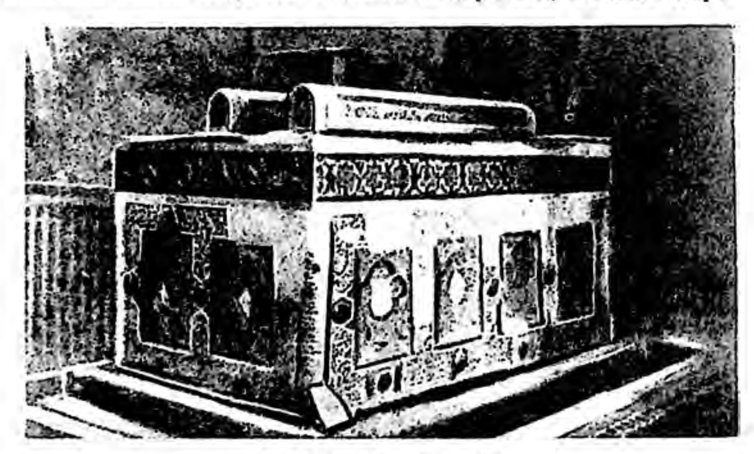
даря чему повышается урожай на орошаемых ими полях. Нужно полагать, что в почве около Тюрабек-ханым находится большой процент селитры.

На другой день я снова ходил к Тюрабек-ханым, а также к мавзолею Шейх-Кевир-Ата, содержащему в себе изумительной красоты и отделки гробницу этого шейха. По собранным мною сведениям, внук Чингисхана и сын Хеляку, Ялгыз-хан убил Шейх-Кевир-Ата, мавзолей же построен Тамерланом, которого туркмены обычно называют Эмир-Темир, то есть князь Тимур.



Куня-Ургенч. Слева — мавзолей Шейх-Кевир-Ата.

Из других памятников я осмотрел башню Минар — минарет, мавзолей шейха Шир-Аба и имама Пахир-Рази, а также Кара-



Гробница Шейх-Кевир-Ата.

ван-сарай. Башня Минар — около 35 сажен высоты — построена, как мне сообщили, во времена газневидского султана Махмуда (XI век). Согласно одной легенде, ее строителем был Уста-Куш, то есть Птица-мастер. Чтобы он не смог построить



Портал мавзолея Шейх-Кевир-Ата.

еще более грандиозной башни какому-нибудь другому владыке, султан Махмуд решил умертвить его по окончании постройки. Так как Уста-Куш узнал о намерении Махмуда, то он попросил своих учеников и помощников, работавших снаружи (сам Уста-Куш работал внутри башни, не выходя из нее), подавать ему вместе с кирпичами, необходимыми для постройки башни, также листы бумаги и клей. Получив таким образом 40 000 листов бумаги и достаточное количество клея, Уста-Куш сделал себе огромные крылья и по окончании постройки башни улетел с ее верхушки неизвестно куда.

Относительно Караван-сарая местные жители говорят, что это только верхняя часть какого-то дворца, засыпанного пес-

ками. Местное название Караван-сарая — Кара-Капка, что значит — Черные Ворота.



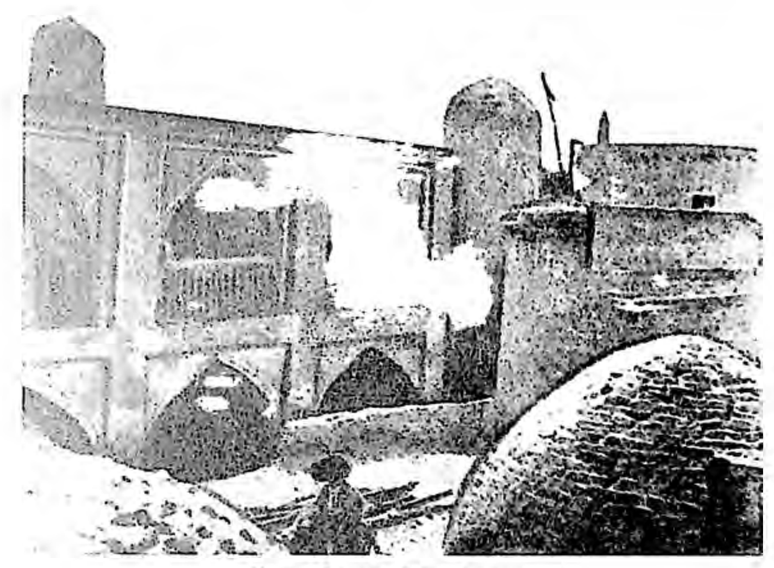
Деталь орнамента портала мавзолея Шейх-Кевир-Ата.

19 мая утром я выехал из Куня-Ургенча в Порси. Переночевав в Порси, на следующий день я выехал в Ташауз, куда приехал к восьми часам вечера в тот же день. Ташаузе цвела джидда (Elacaglus, по-туркменски «игде»), наполнявшая своим ароматом воздух на несколько верст в окружности.

23-го мая мы выехали на арбах в Хиву, куда прибыли в тот же день. Здесь я пробыл до 27-го мая, ибо мне хотелось, с одной стороны, осмотреть самый город, а с другой — получить более подробные сведения о хорезмийской нотации, над расшифровкой которой я работал в Старой Бухаре в 1923—1924 годах и одним из весьма немногих знатоков которой, как я знал, был Курбан-Нияз Харратов, хивинский тамбурист и ученый музыкант. Среди других памятников в Хиве я осмотрел знаменитое медресе Шир-Гази-хан, где, по преданию, учился все-



Куня-Ургенч. Кара-Капка.



Хива. Медресе Шир-Гази-хан.

туркменский поэт Махтумкули. .і сделал снимки как самого здания медресе, так и двери, которая будто бы вела в комнату, где жил Махтумкули.

Из Куня-Ургенча я вывез несколько изразцов и кирпичей, которые отдал частью Наркомпросу Туркменской республики в Ашхабаде, а частью Среднеазиатскому музею в Ташкенте.

27-го мая мы приехали на арбе в Новый Ургенч, расположенный на берегу Аму-Дарьи, для того, чтобы через Чарджуй ехать домой. Здесь нам пришлось провести более недели в напрасном ожидании парохода, который должен был проходить



Дверь в комнату Махтумкули в медресе Шир-Гази-хан.

вверх по реке, и утомительных переговорах с лодочниками. Наконец, 4-го июня нам удалось выехать из Нового Ургенча на каюке в Чарджуй. Погода и, главное, ветер нам благоприятствовали, и 15-го июня мы без особых приключений достигли Чарджуя, из которого более двух месяцев назад мы отплыли для путешествия в низовья Аму-Дарьи.

Так закончилась моя первая музыкально-этнографическая экспедиция по Туркменистану, во время которой мне удалось прорезать всю эту населенную туркменами область в направлении с юга на север.

ЧАСТЬ II

В. УСПЕНСКИЙ

СБОРНИК ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКИ
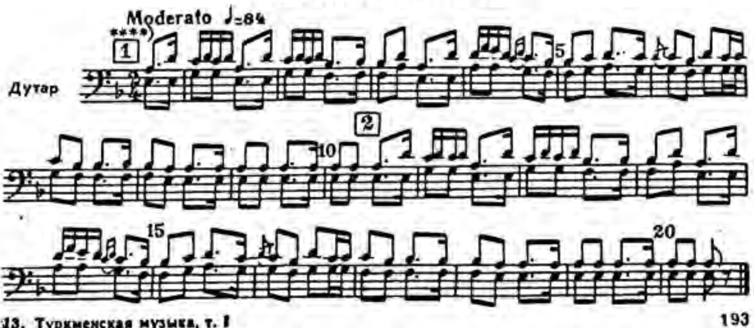
I. МЕРВ

1. ЯНДЫМ, ЛЕЙЛИ
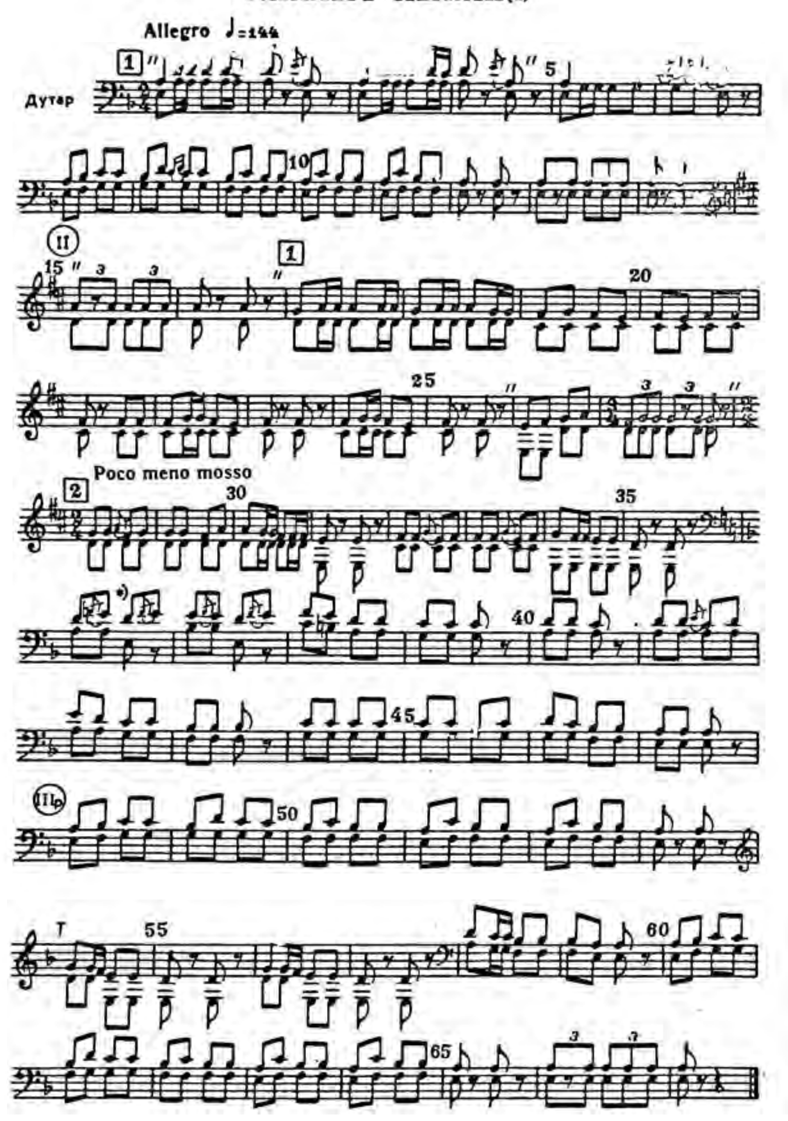
Vivo ♩=132
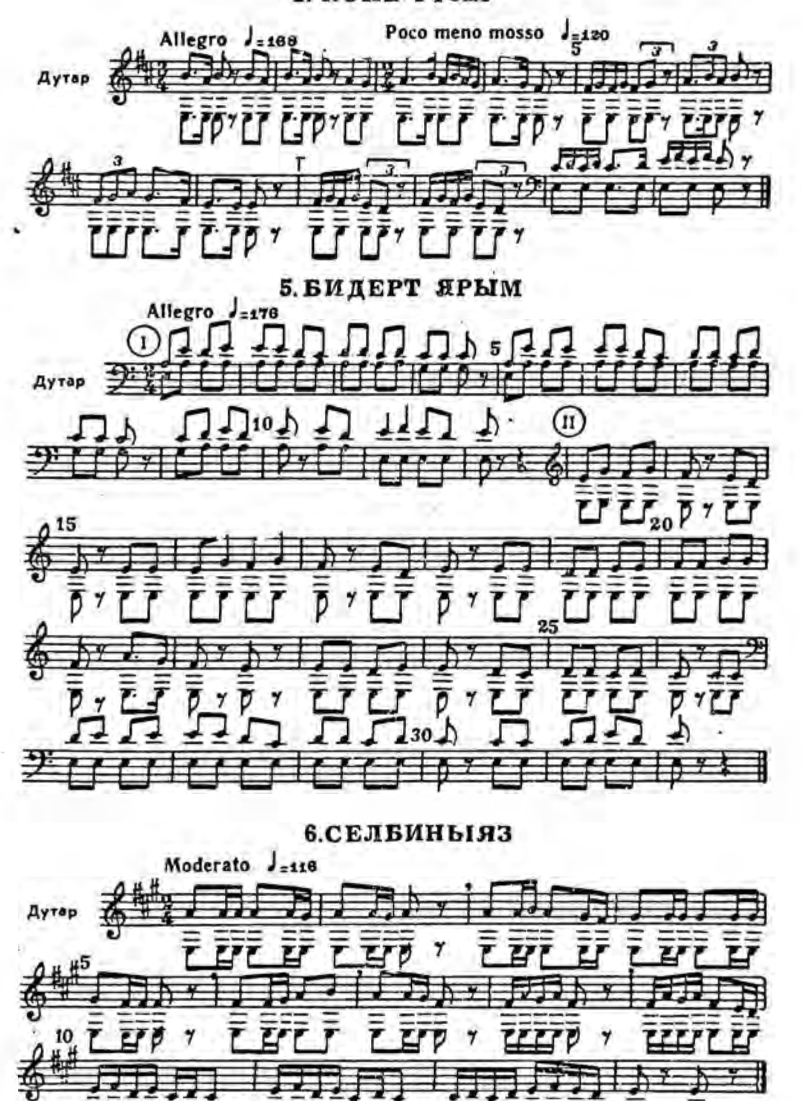
Дутар

2. СӨЙЛИ ХАЛАР

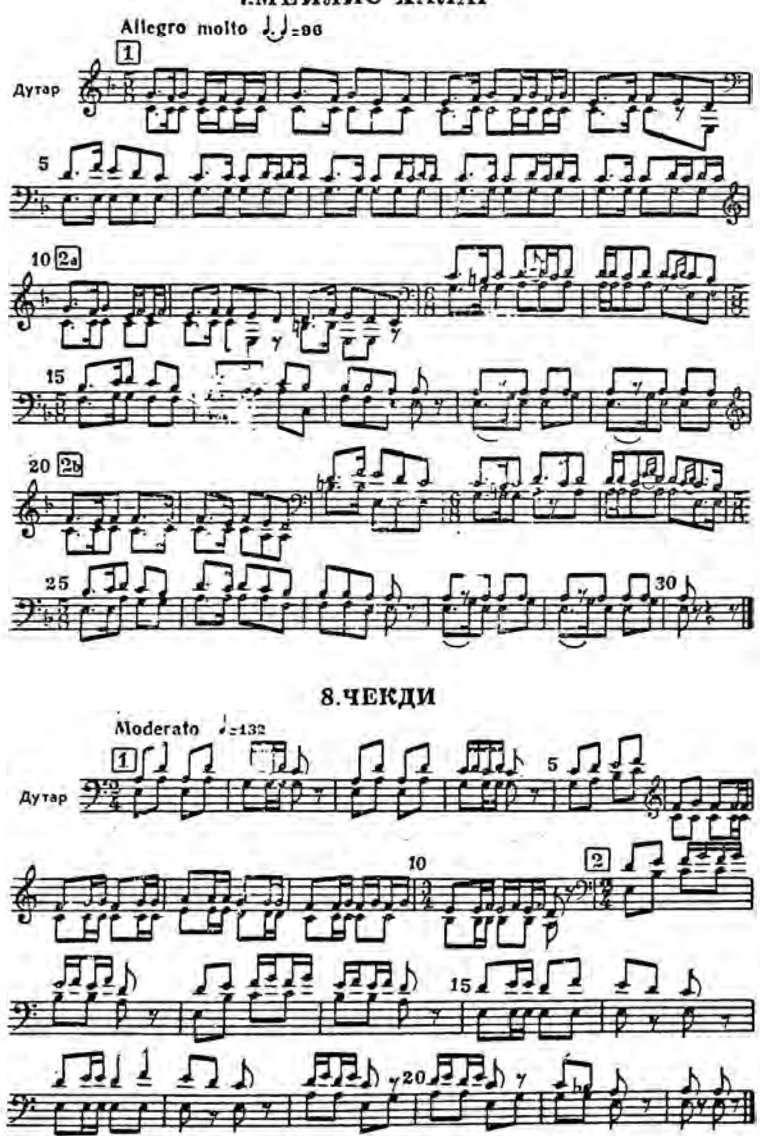


3. ХАЙЫТ ЙЫКАН(1)
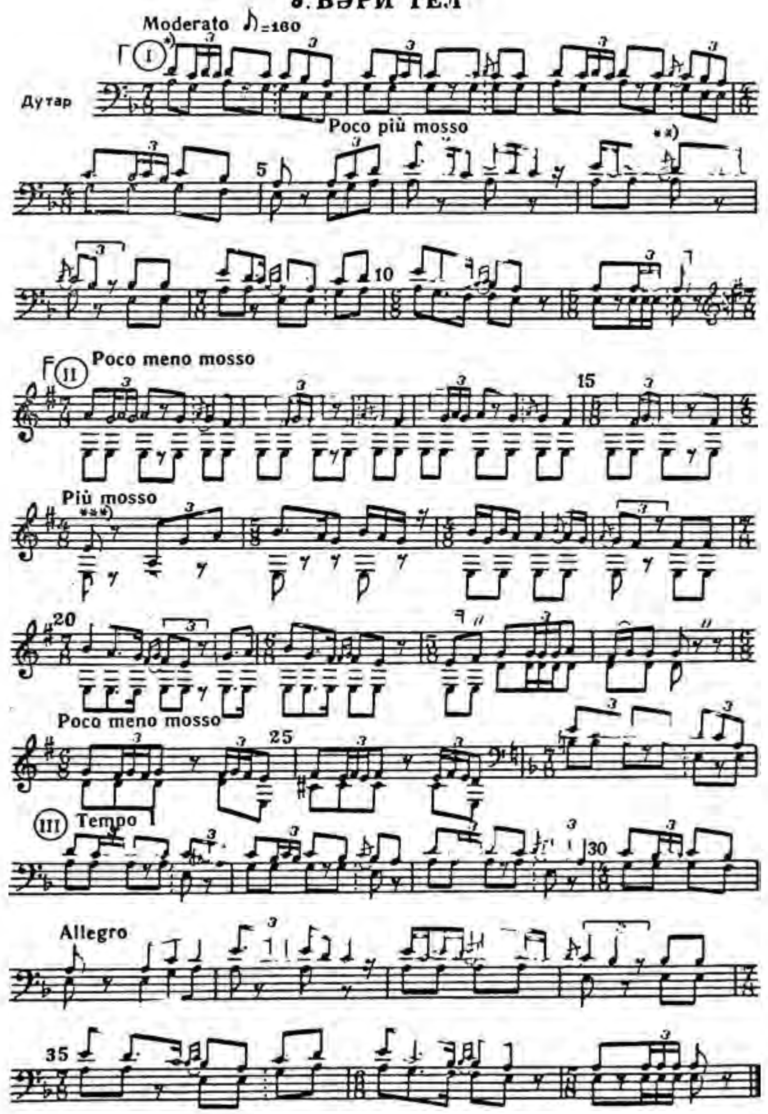



4. КӨНЕ ГҮЗЕР
Allegro ♩=168
Poco meno mosso ♩=120
Дутар
5. БИДЕРТ ЯРЫМ
Allegro ♩=176
Дутар
6. СЕЛБИНЫЯЗ
Moderato ♩=116
Дутар

7. МЕЙЛИС ХАЛАР
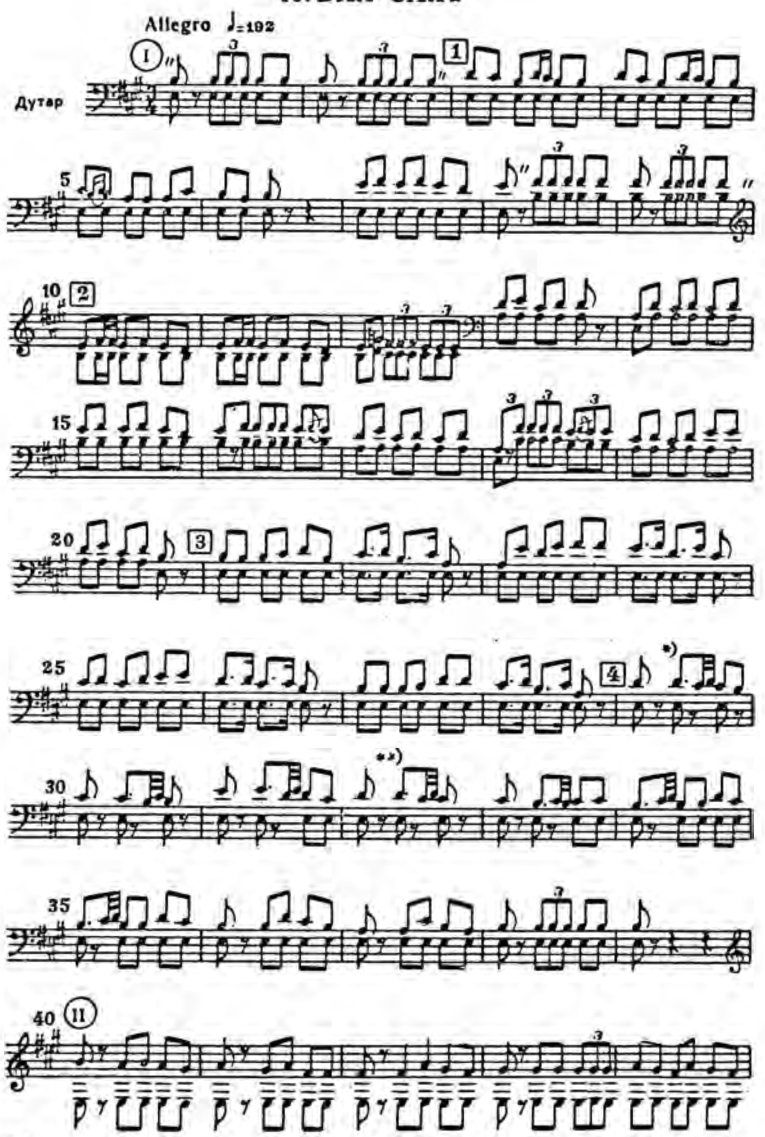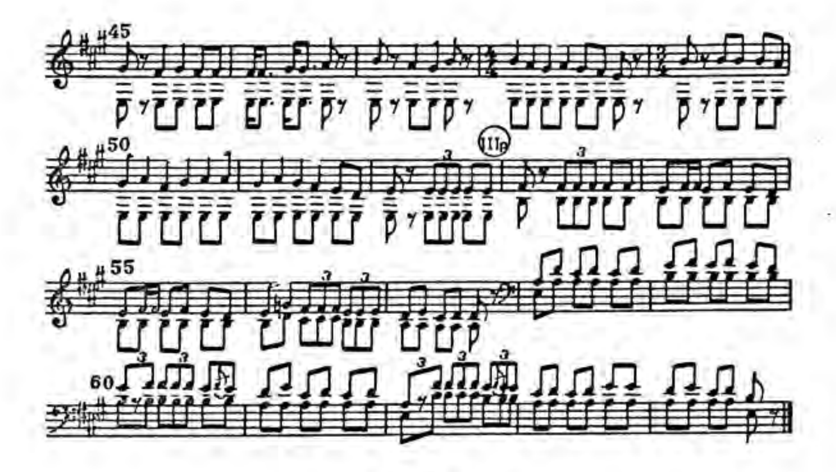


9. БЭРИ ГЕЛ



Moderato ♪=160
I
Дутар
Poco più mosso
5
10
II
Poco meno mosso
15
Più mosso
20
Poco meno mosso
25
III
Tempo I
30
Allegro
35

10. БАЛ-САЯТ
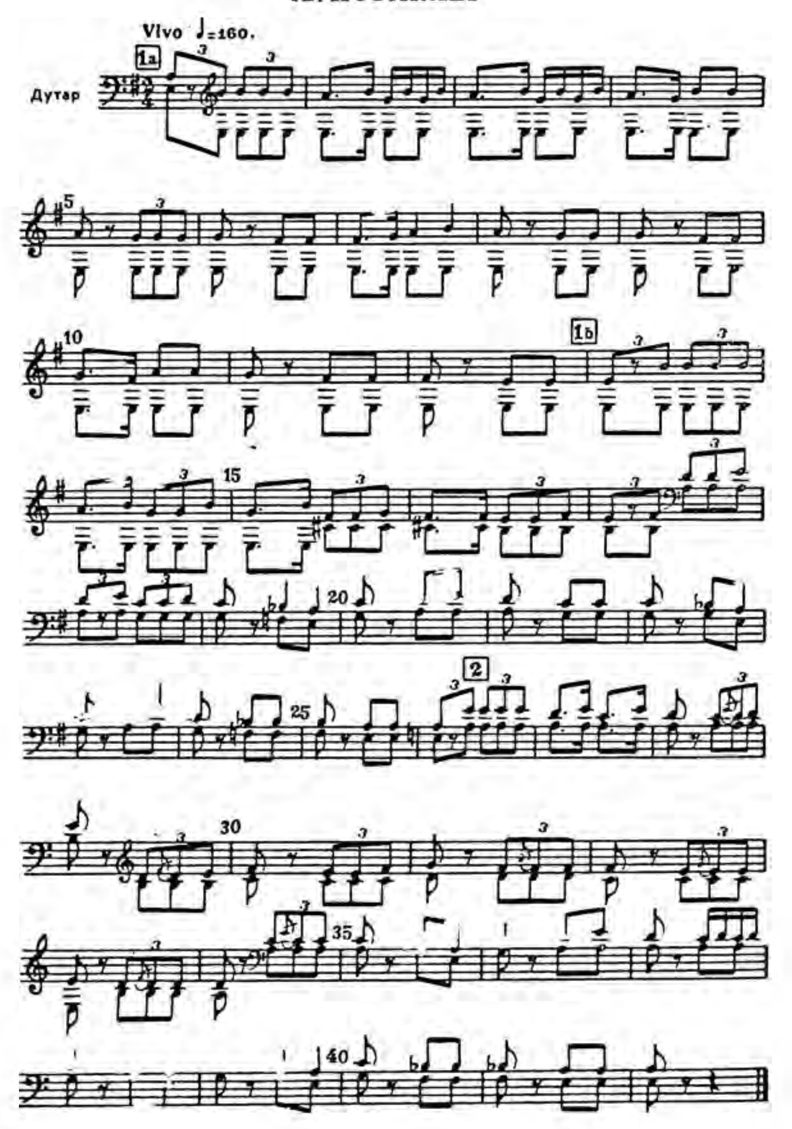




11. УЗУКЛАР
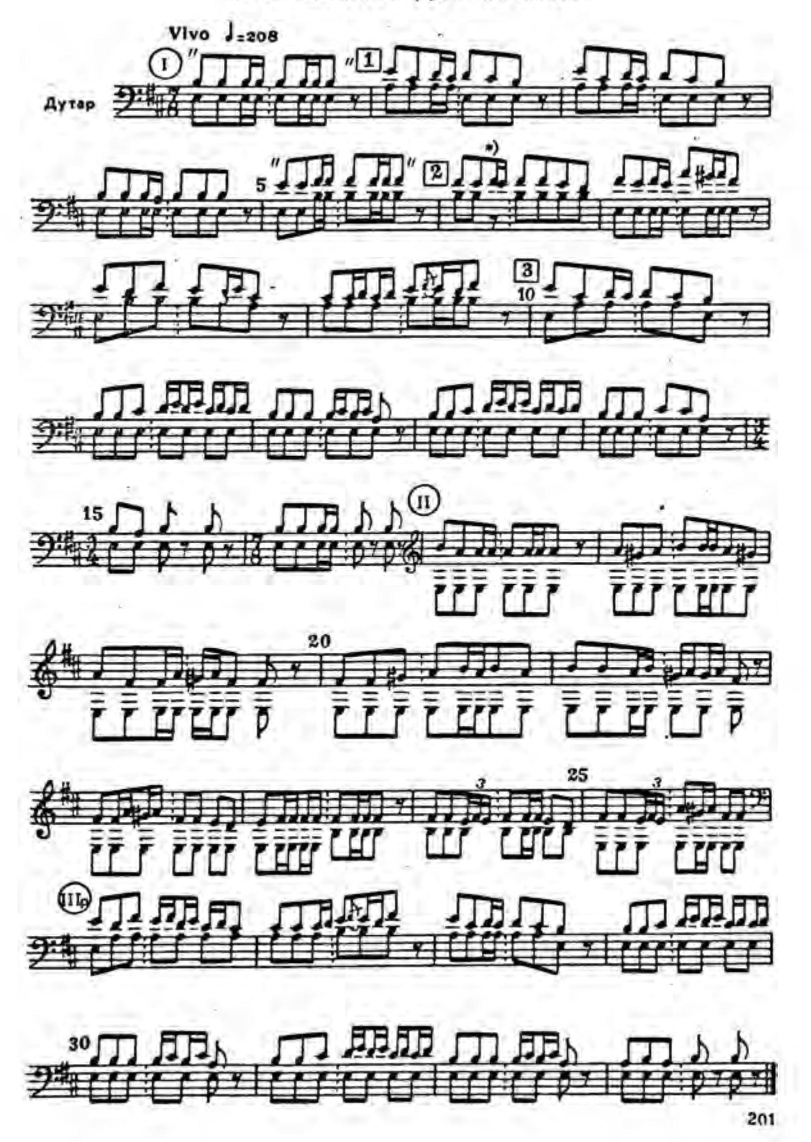
Vivo ♩=160.

Дутар
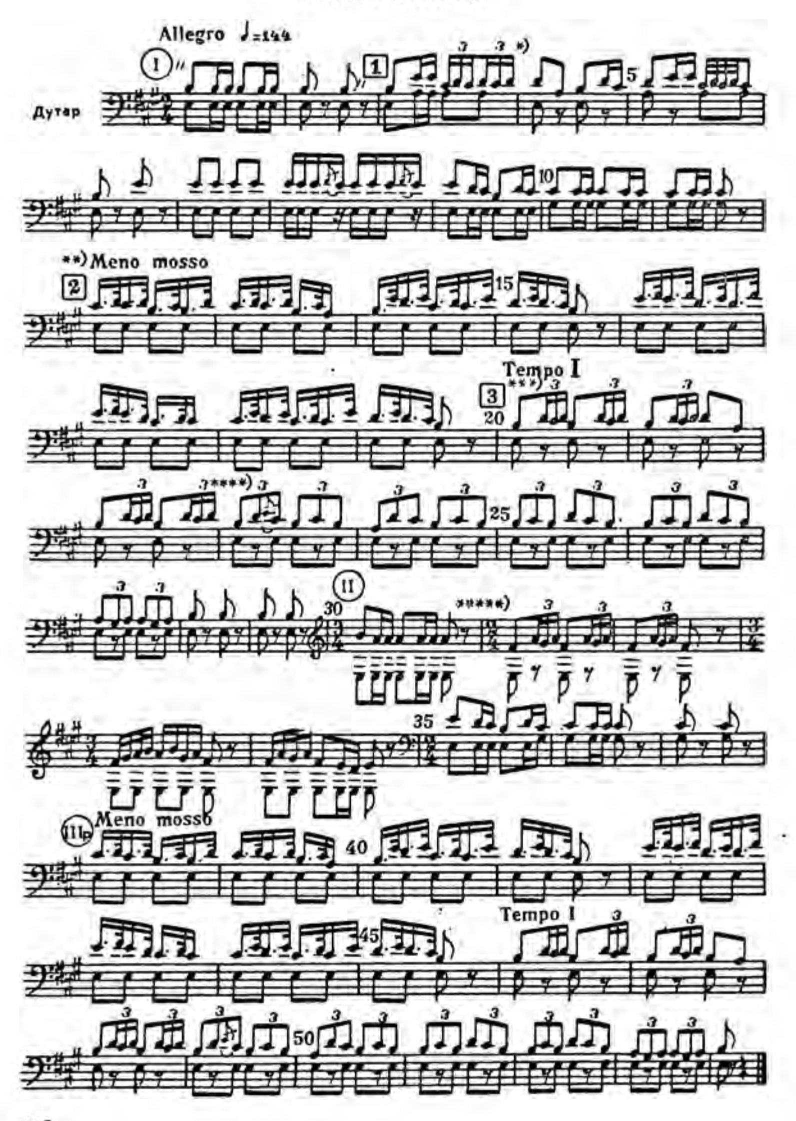
12. НЭЗИКЛЕР



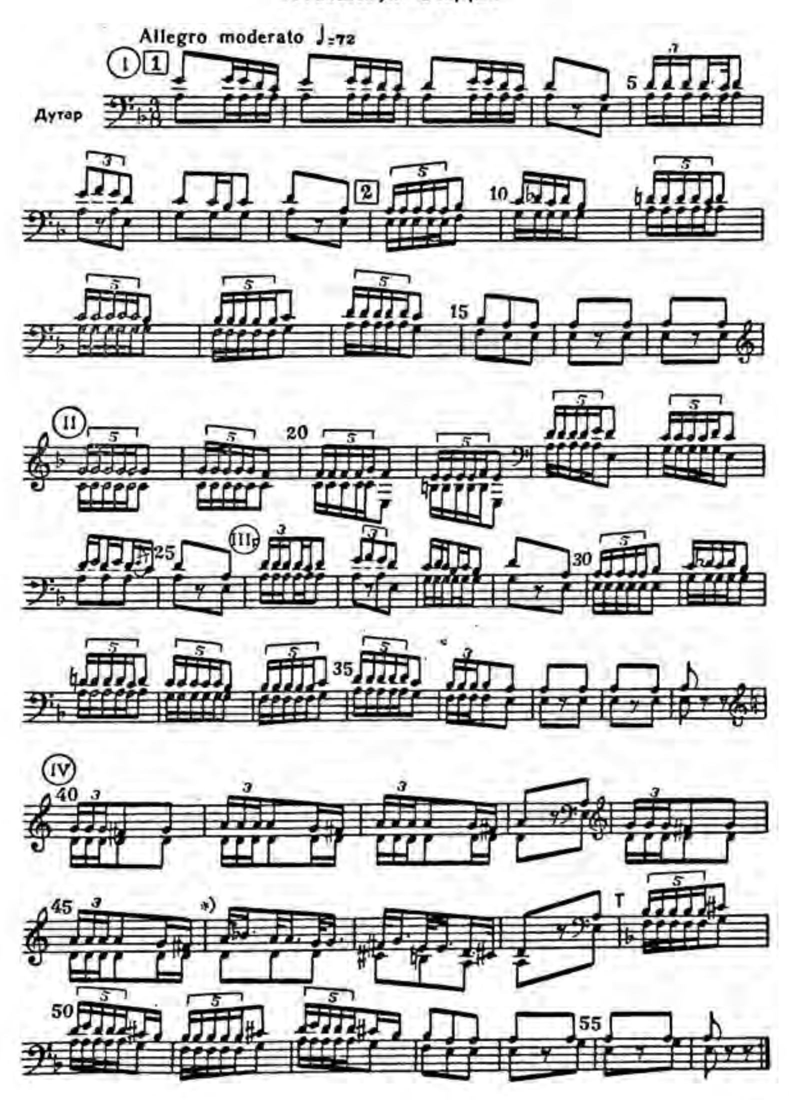
13. НОВАЙЫ ДҮШҮРИМИ
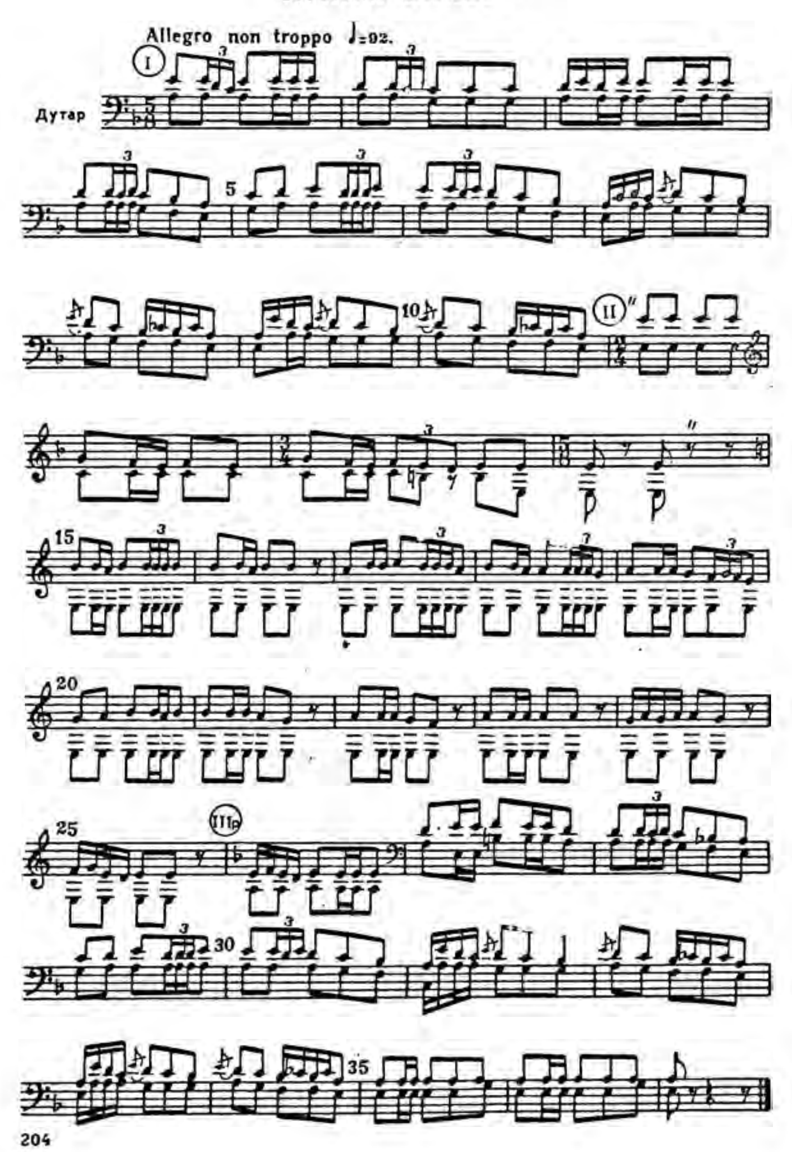


14. НОВАЙЫ(1)
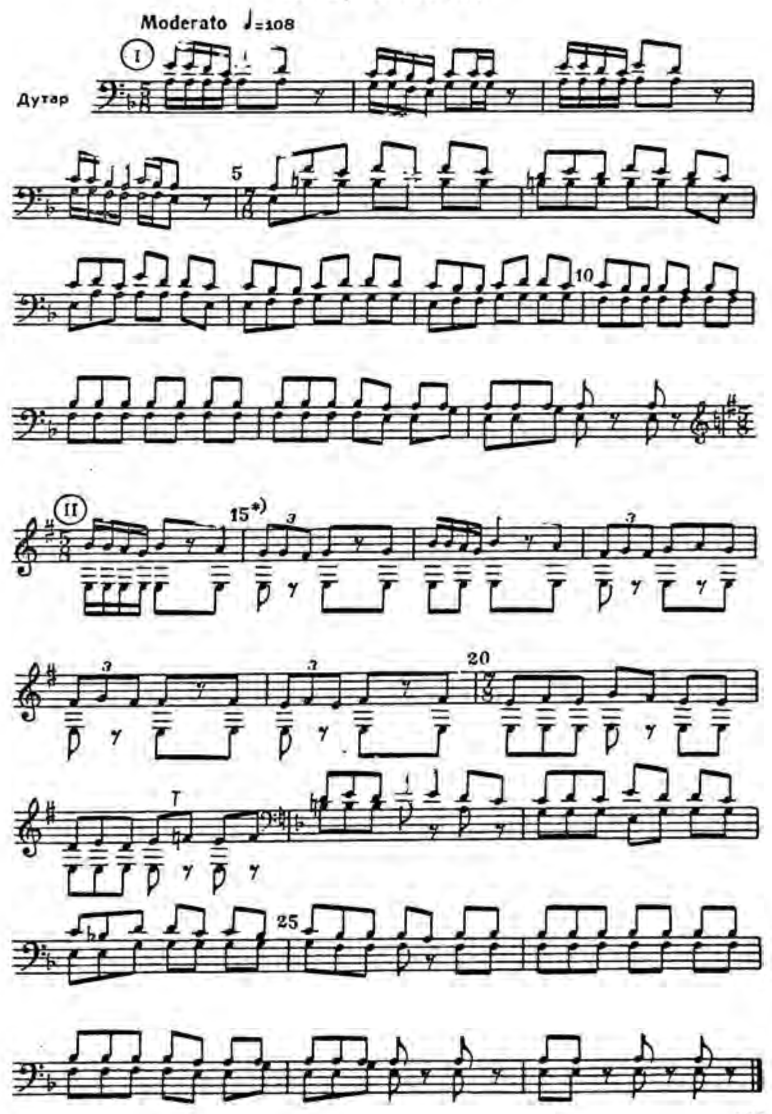


15. НЕЖЕ ОЛДЫ
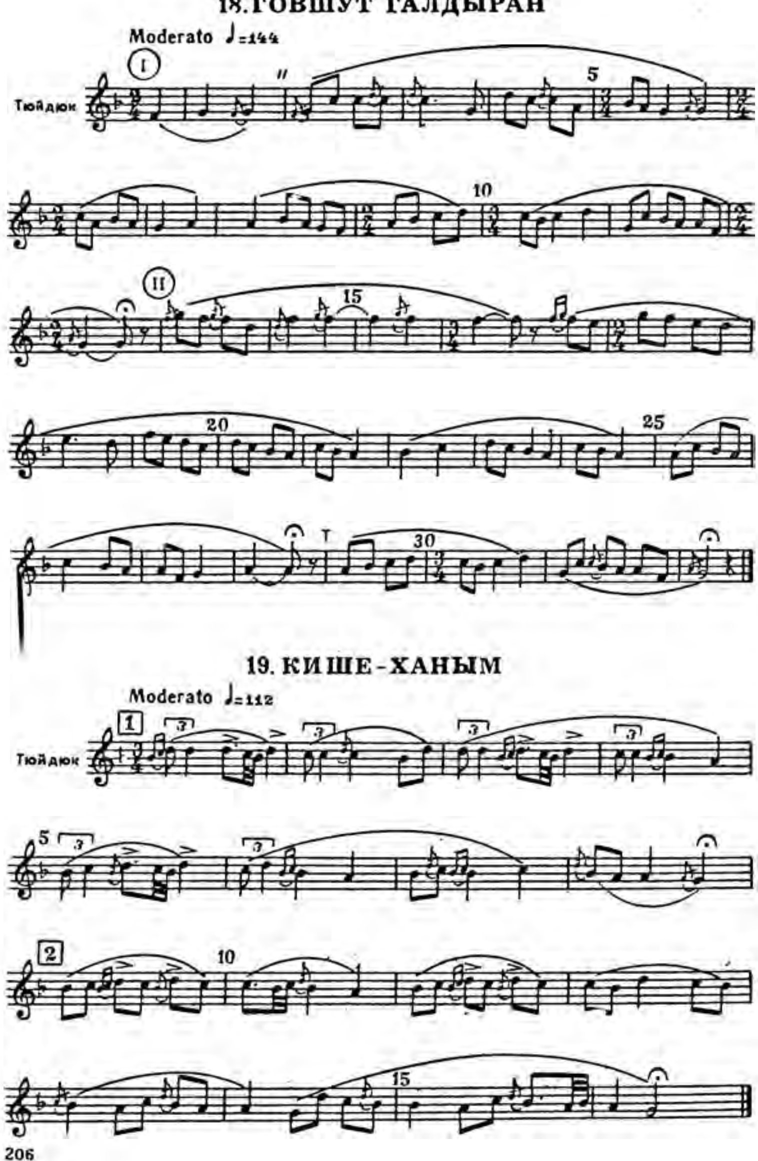


16. КИМ БИЛЕР




17. ЖЫГАЛЫ(1)
Moderato ♩=108
I
Дутар
5
10
II
15*)
3
20
T
25

18. ГОВШУТ ГАЛДЫРАН

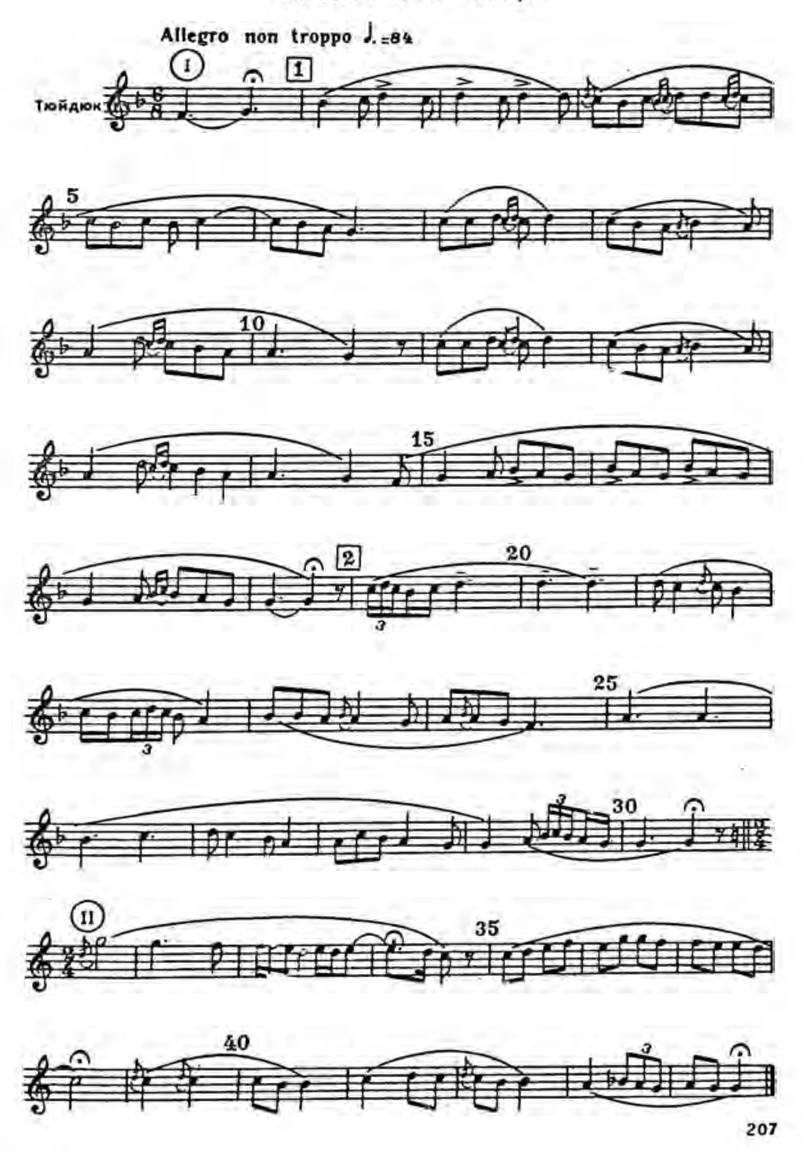
Moderato ♩=144



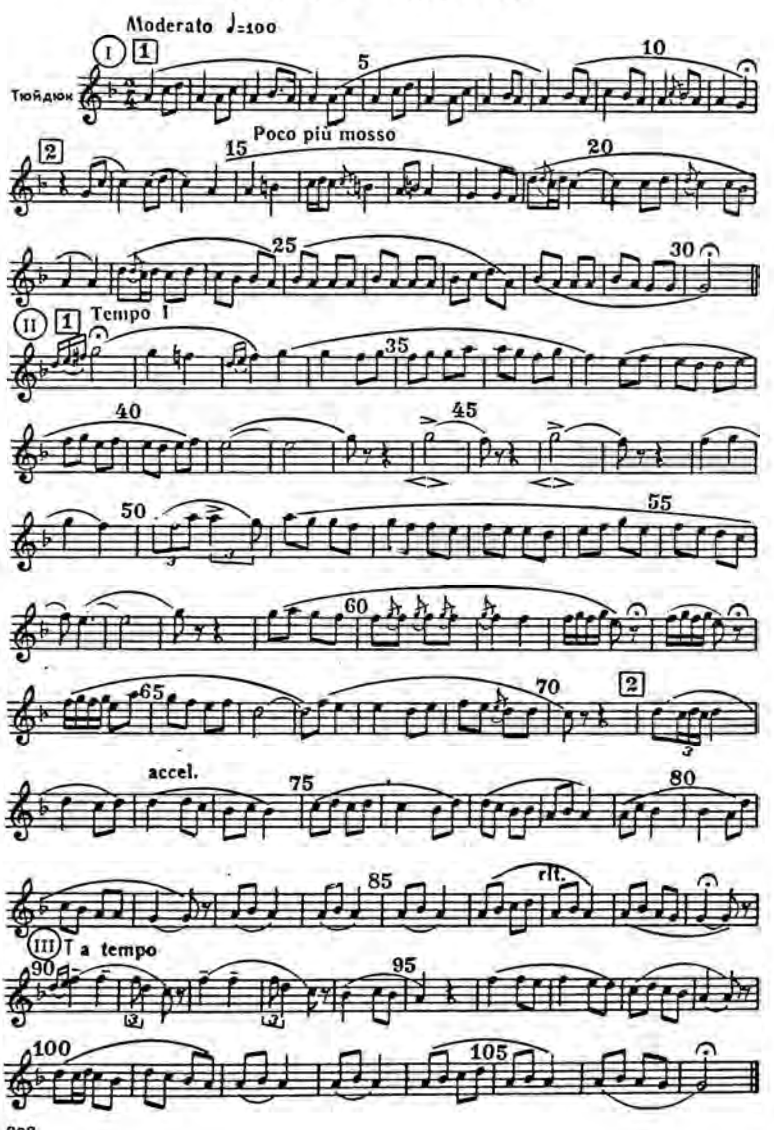
19. КИШЕ-ХАНЫМ

Moderato ♩=112

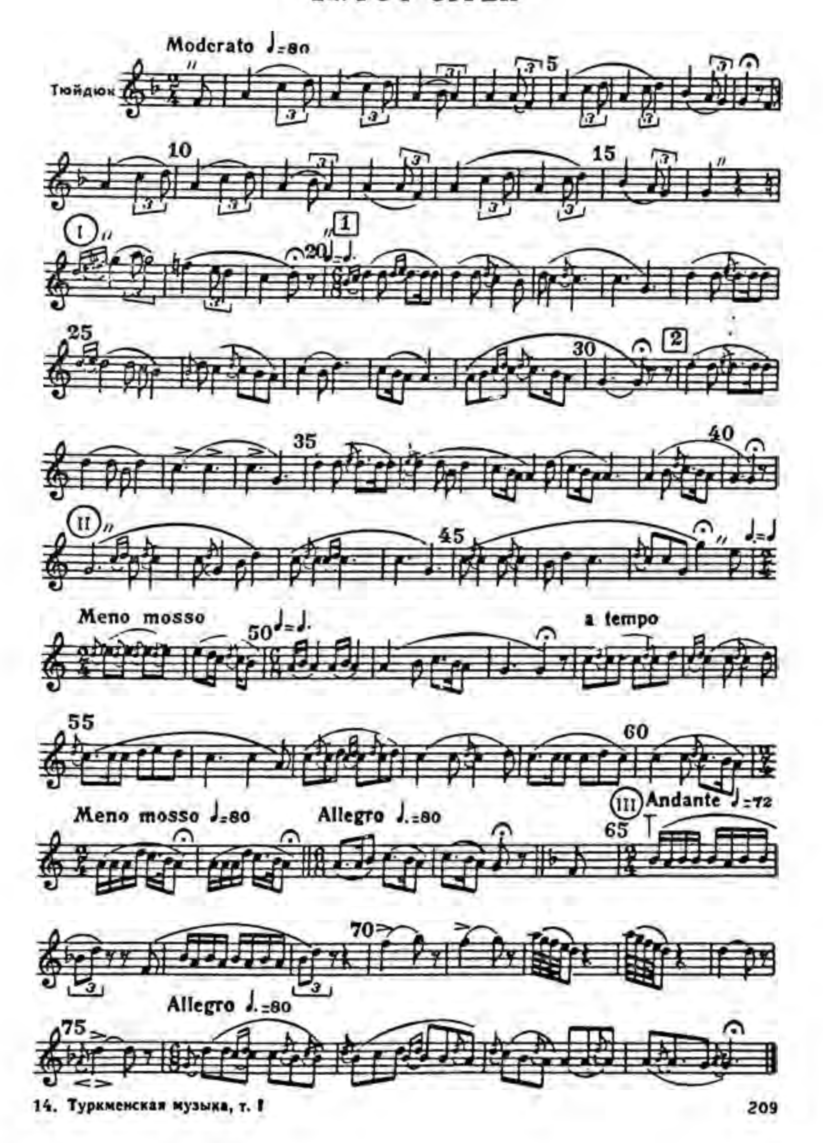
20. ГАРАВУЛ ХЕҢИ



21. ХАЙЫТ ЙЫКАН(2)

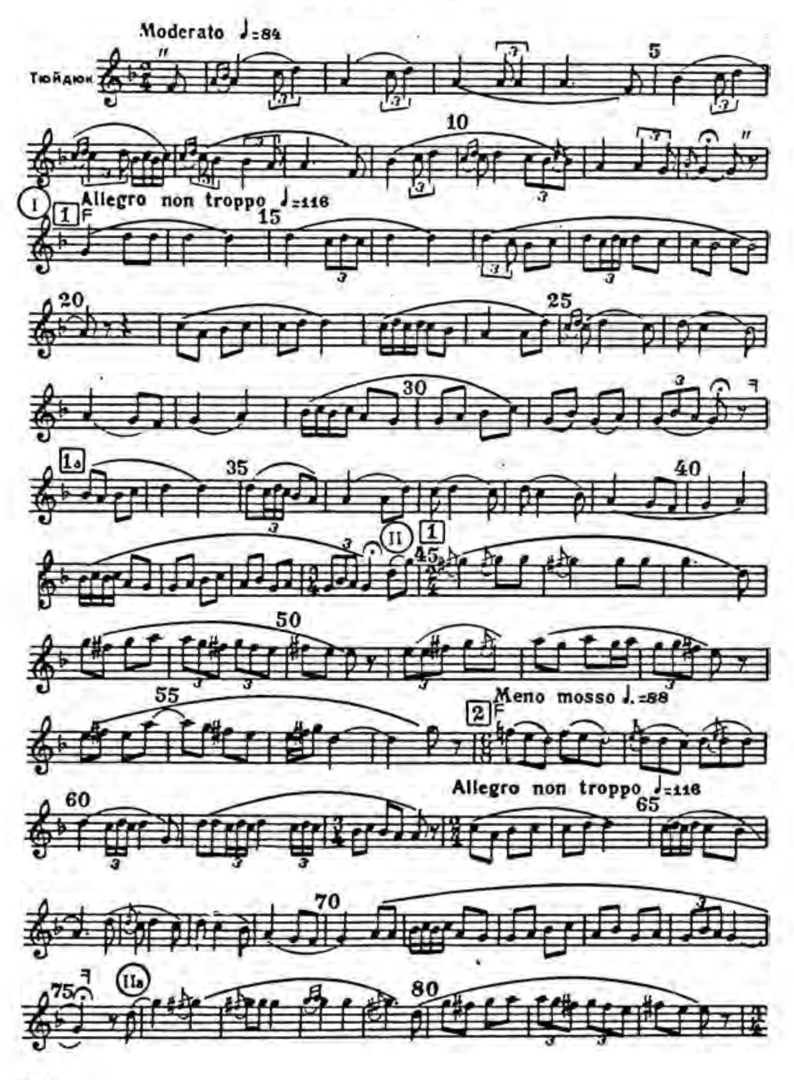


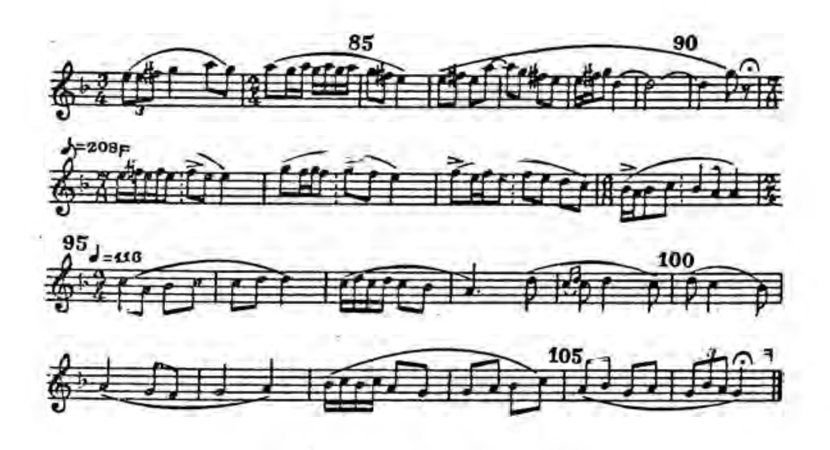
22. ГӨЧ ЭГРЕН



Moderato ♩=80
Тюйдюк
Meno mosso
a tempo
Meno mosso ♩=80
Allegro ♩.=80
Andante ♩=72
Allegro ♩.=80

23. НОВАЙЫ(2)


Moderato ♩=84
Тюйдюк
Allegro non troppo ♩=116
Meno mosso ♩.=88
Allegro non troppo ♩=116



24. ОВАДАН ГЕЛИН
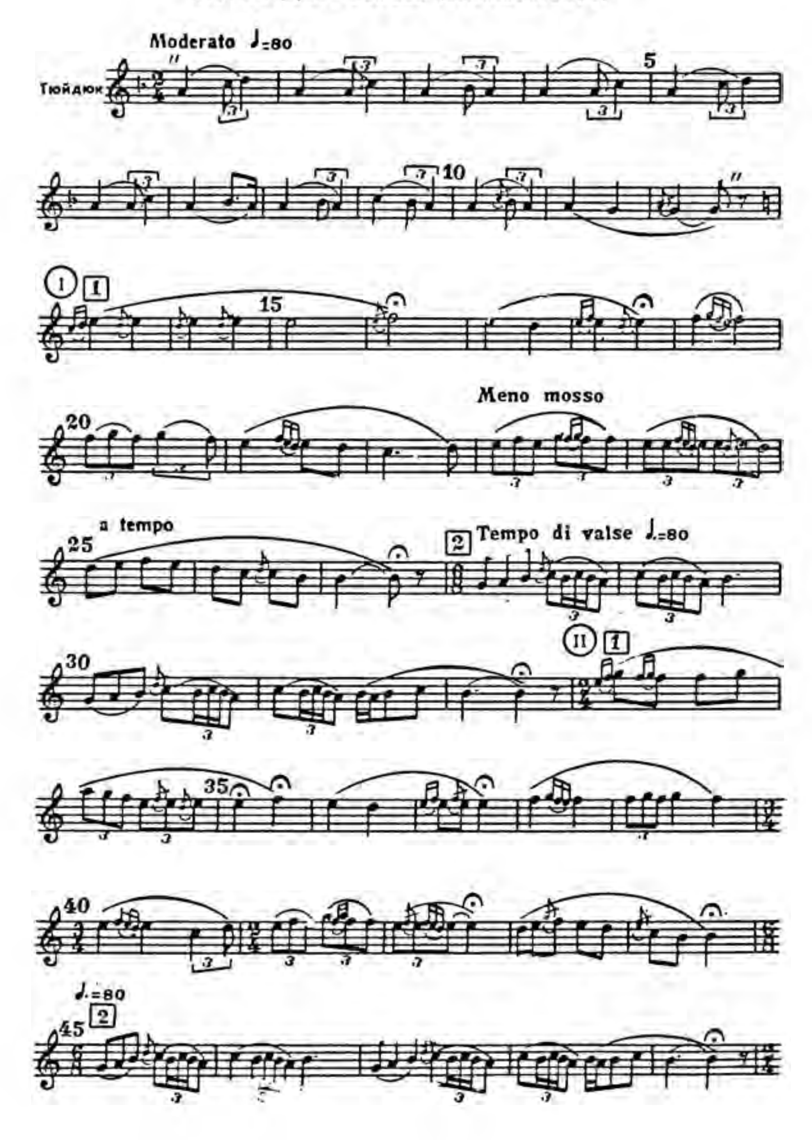
Moderato ♩=144
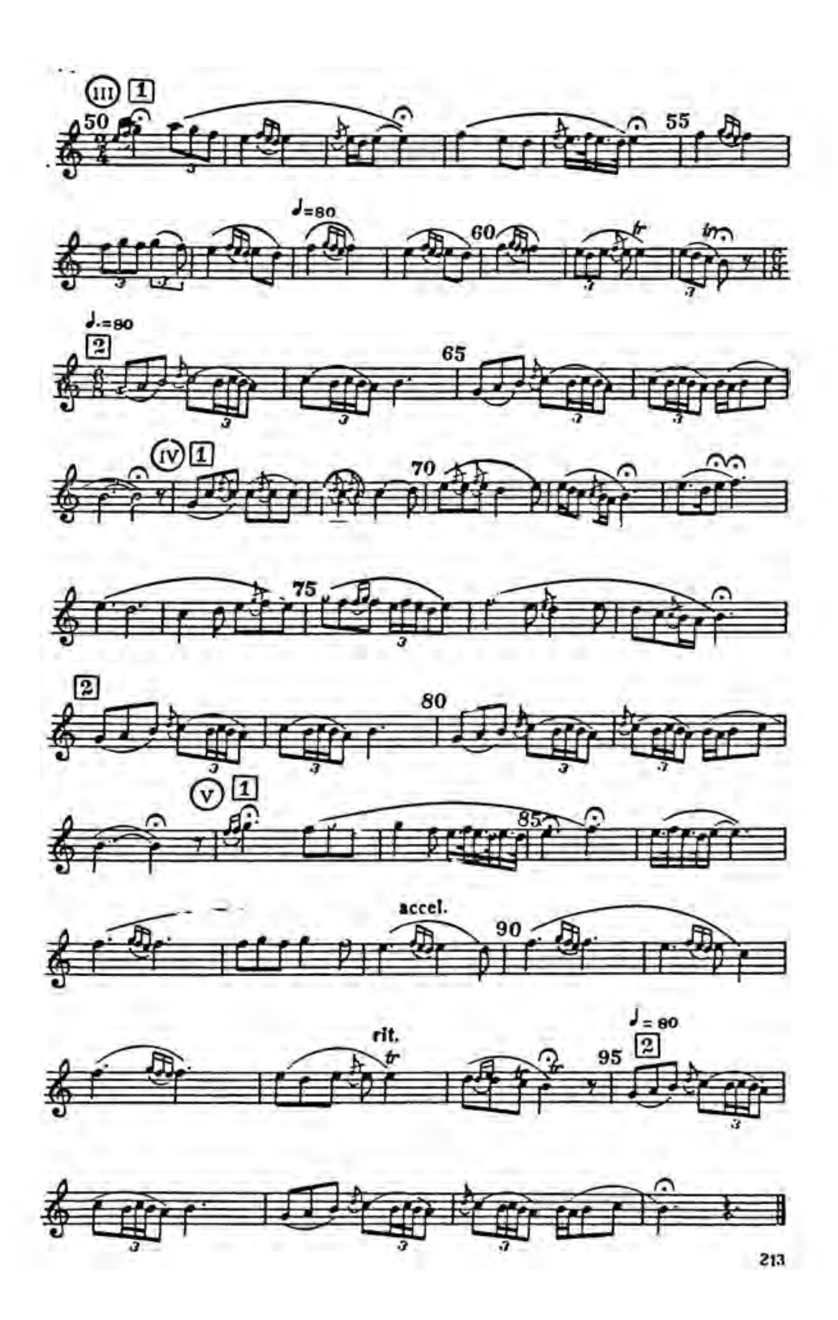
I 1

Тюйдюк
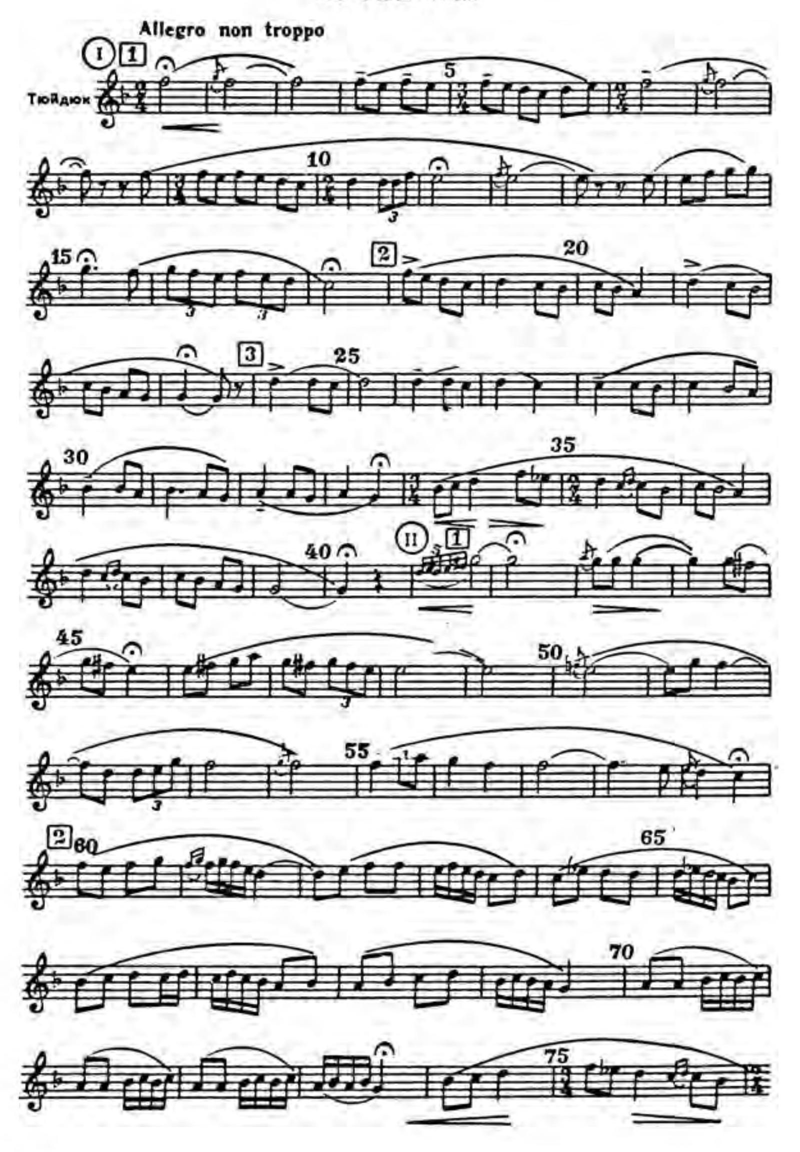
5 10 2 15 20 II 25 1 30 2 35 3 40 45
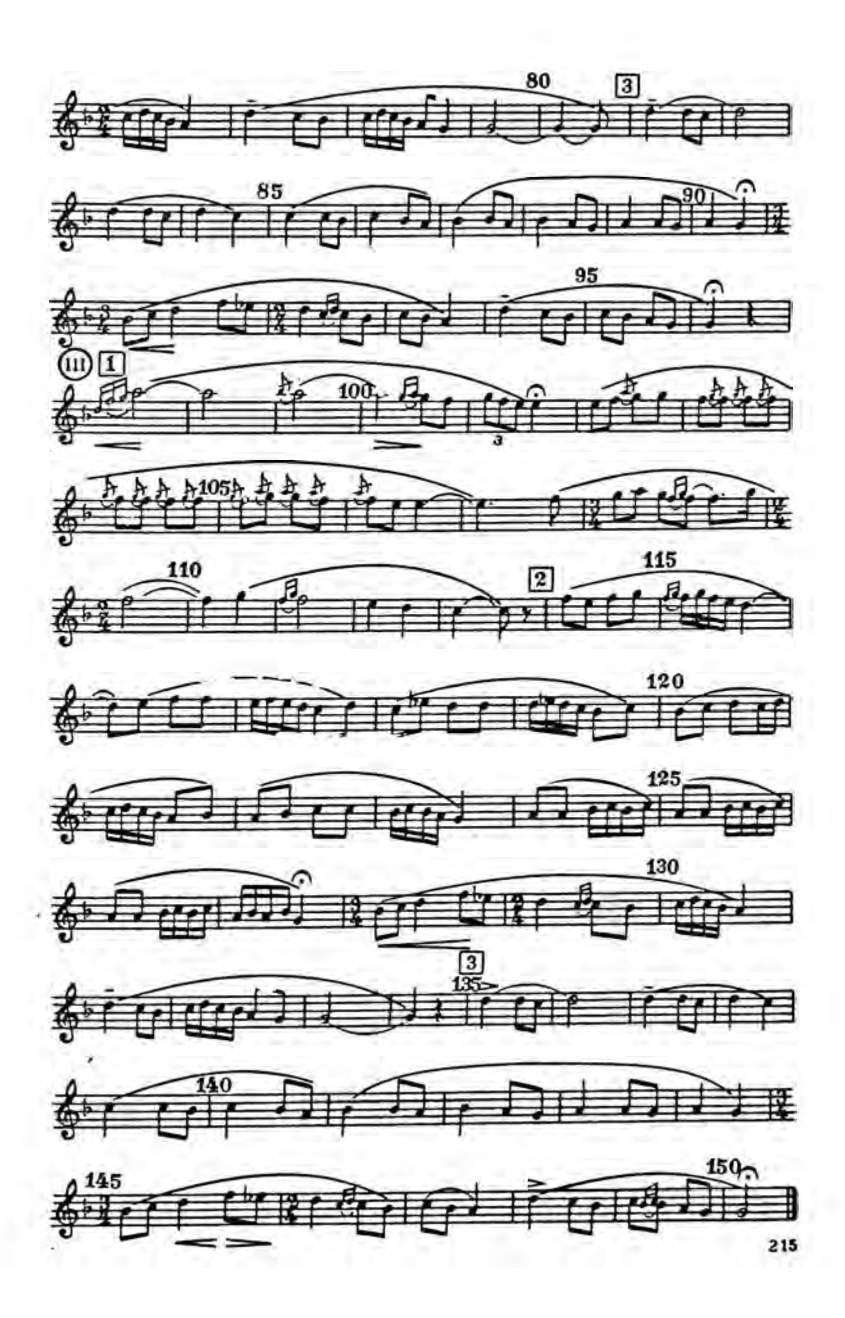
25. БАДЫ-САБА (КЫЯМАТ, 1)
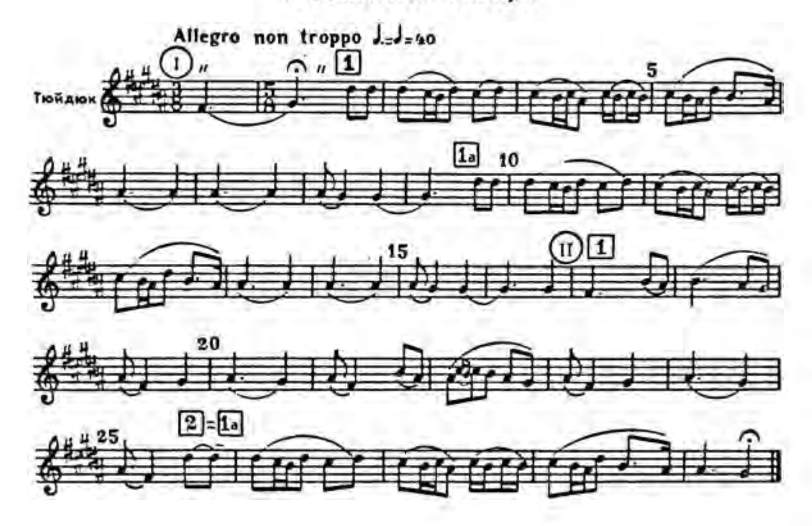



III 1
♩=80
♩.=80
2
IV 1
2
V 1
accel.
rit.
♩= 80
2

26. ӨВЕЗИМ

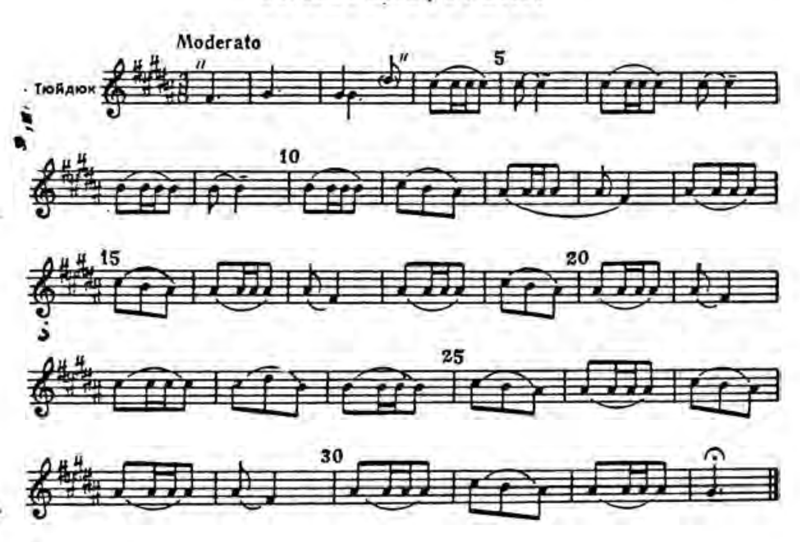



80
3
85
90
95
III
1
100
105
110
2
115
120
125
130
3
135
140
145
150
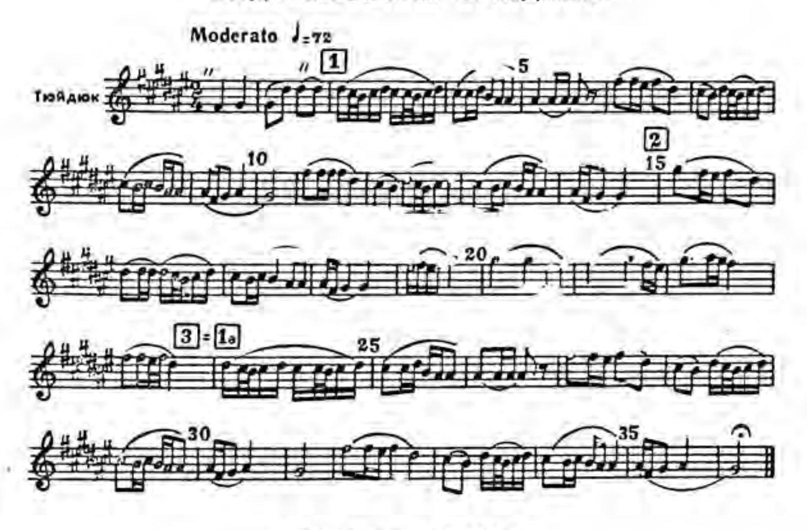
27. ХЕЛЕЙ ХЕҢИ



28. ХӨРЕЛЕ, ГУБАМ



29. ДҮШМҮШЕМ ЗЫНДАНА



30. ГЫР АТЫМ

Andante ♩=63

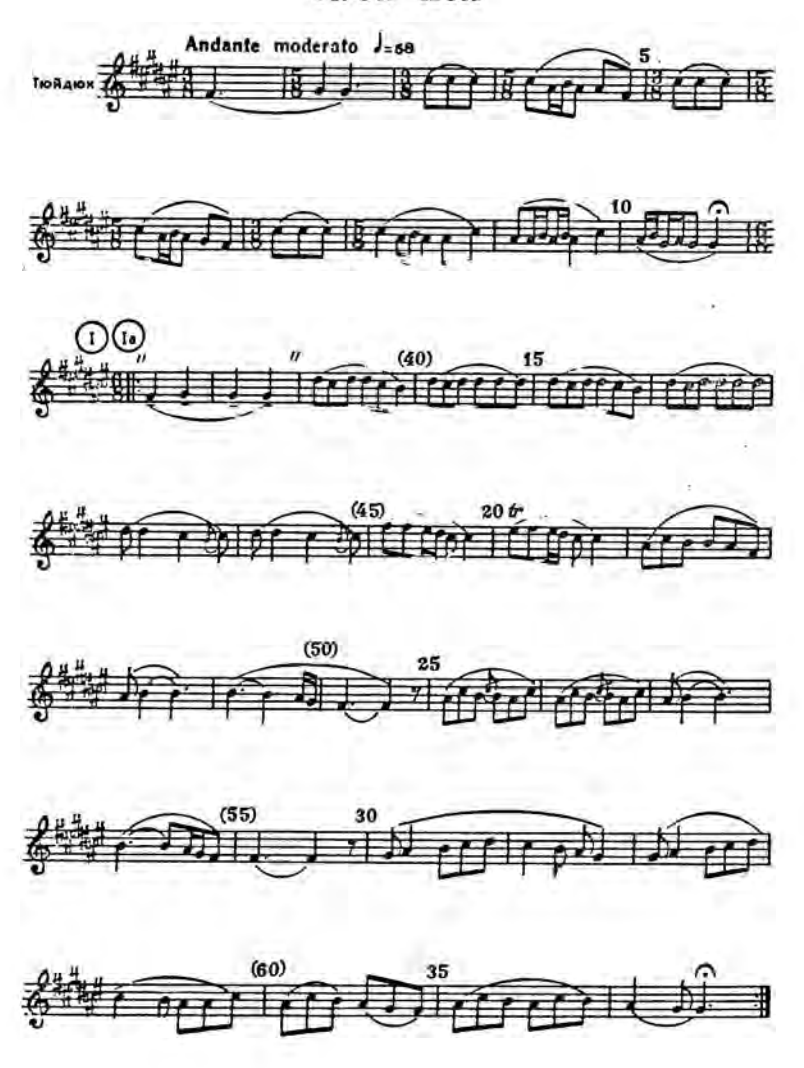
Тюйдюк

I
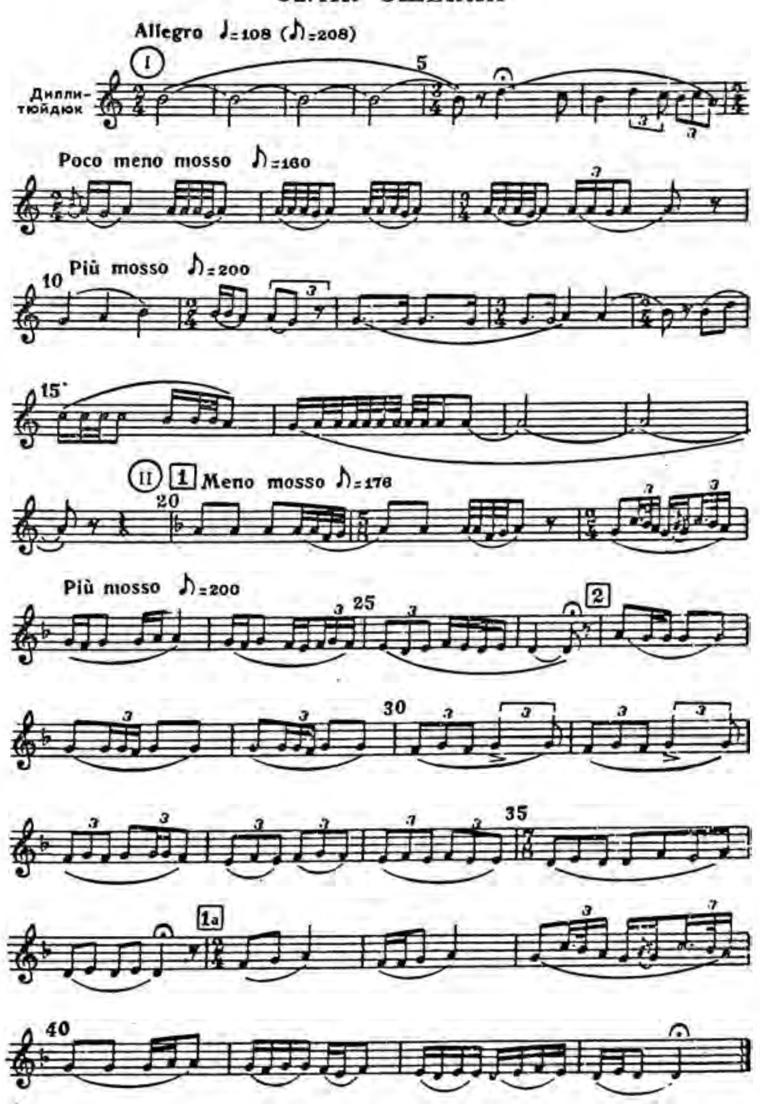
II

IIa

31. ЭЙ-ХОЙ
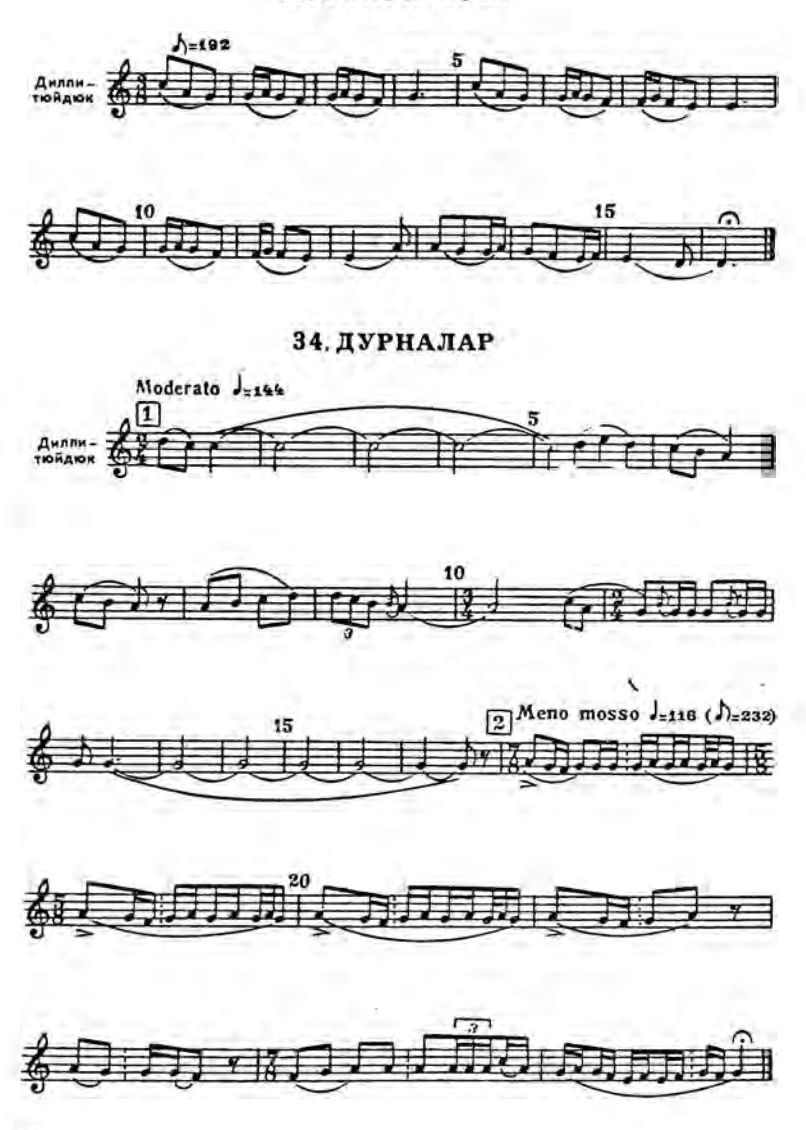


32. АК ЭШЕКЛИ



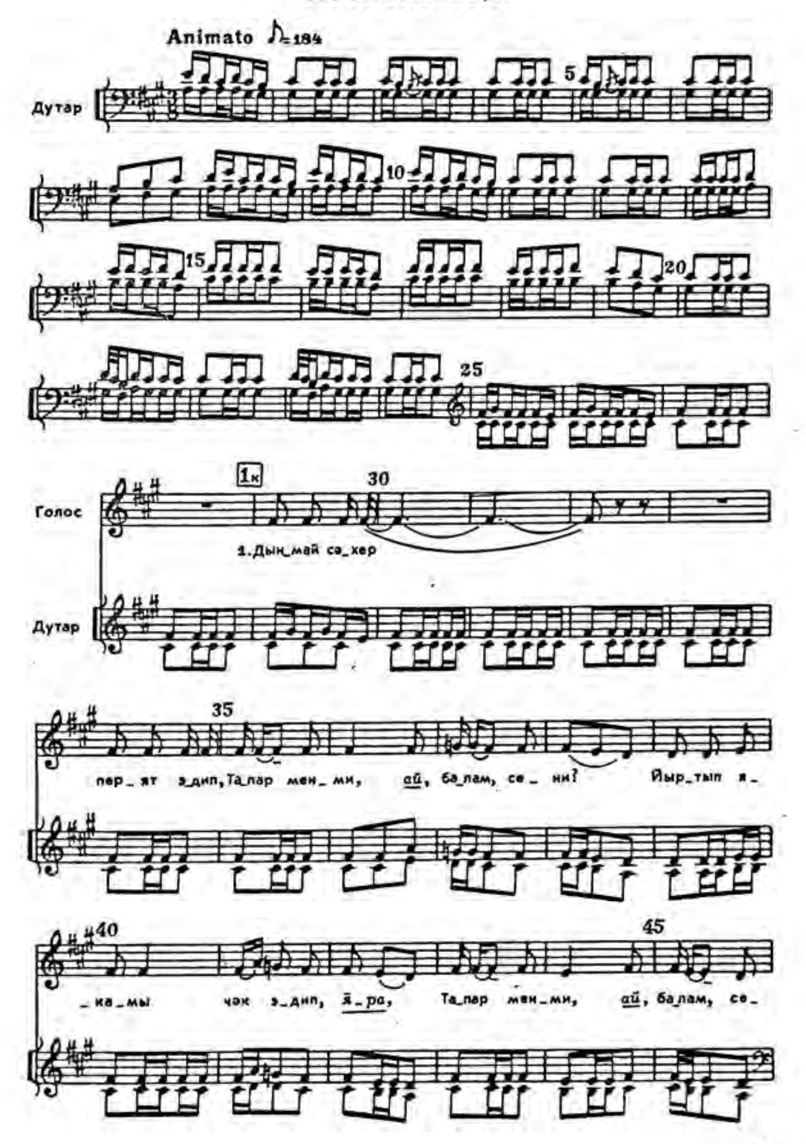
Allegro ♩=108 (♪=208)
I
Дилли-тюйдюк
5
Poco meno mosso ♪=160
10 Più mosso ♪=200
15
II 1 Meno mosso ♪=176
20
Più mosso ♪=200
25
2
30
35
1a
40

33. ЗӨХРЕ ЖАН
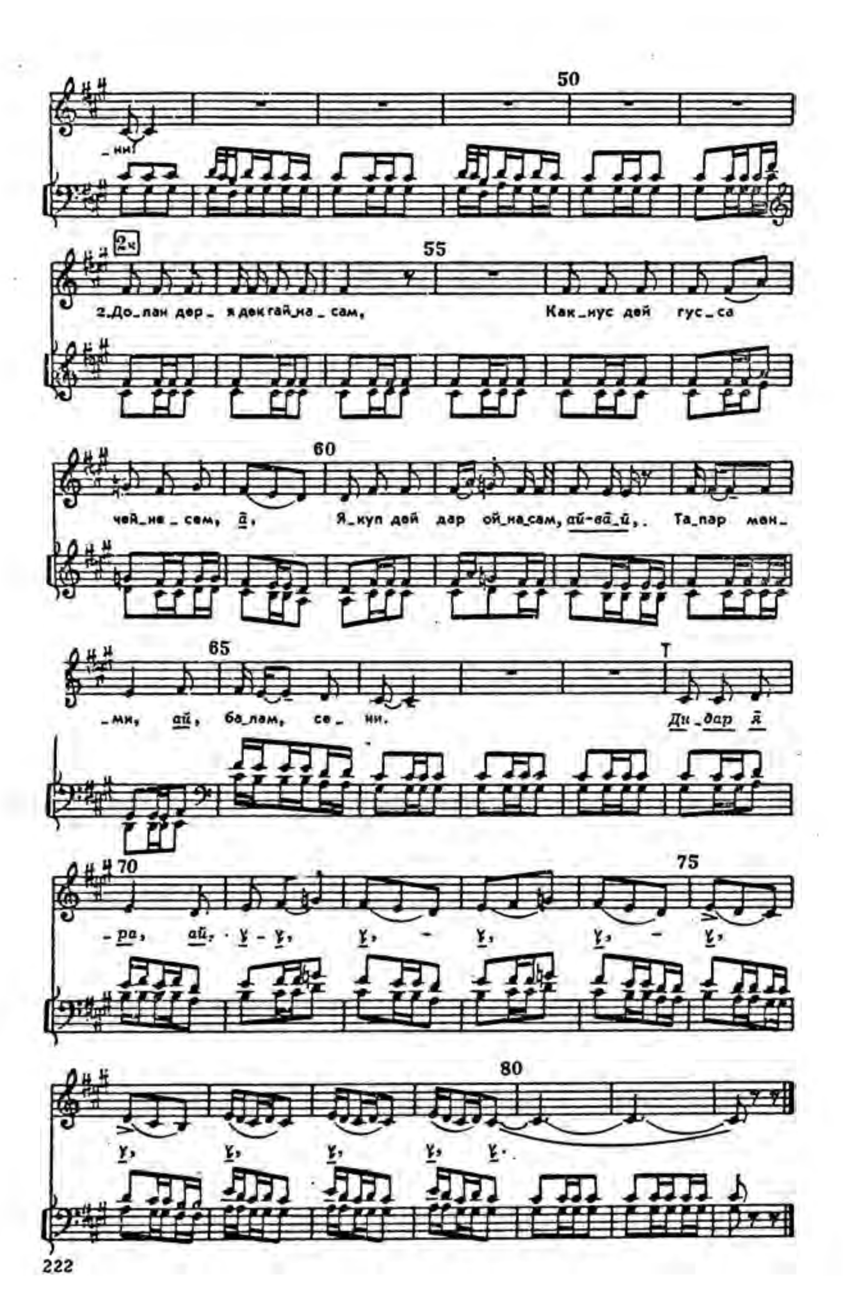
34. ДУРНАЛАР
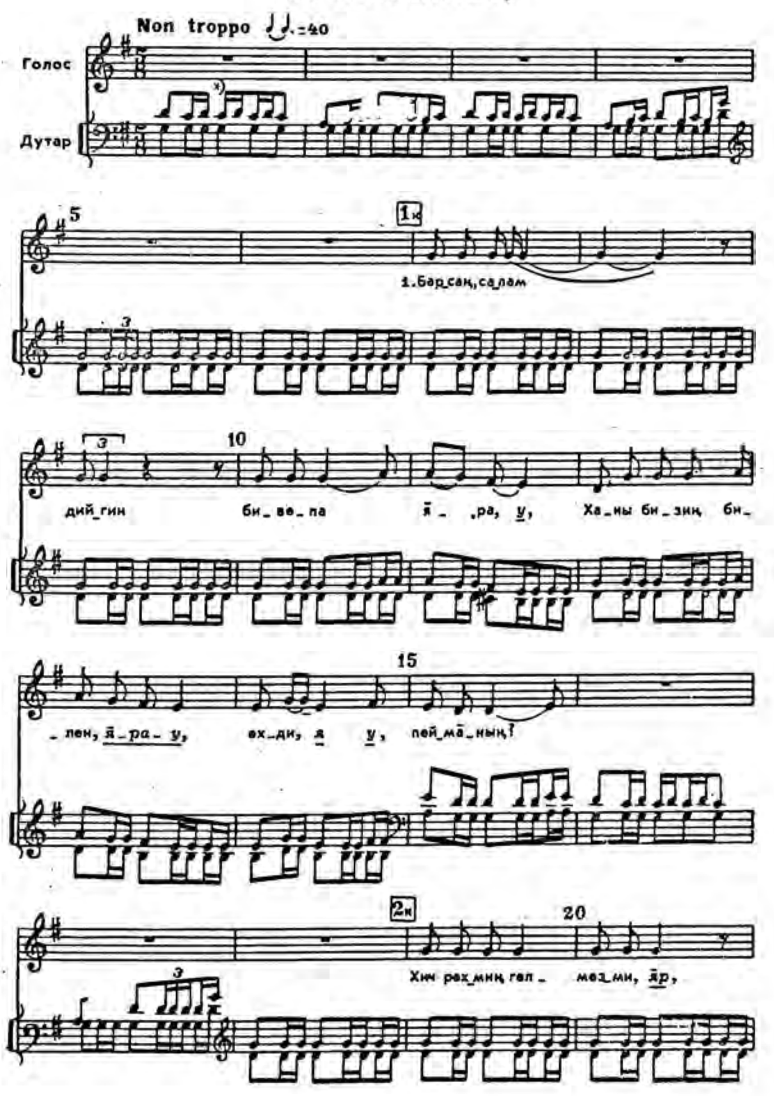


35. КЫЯМАТ(2)
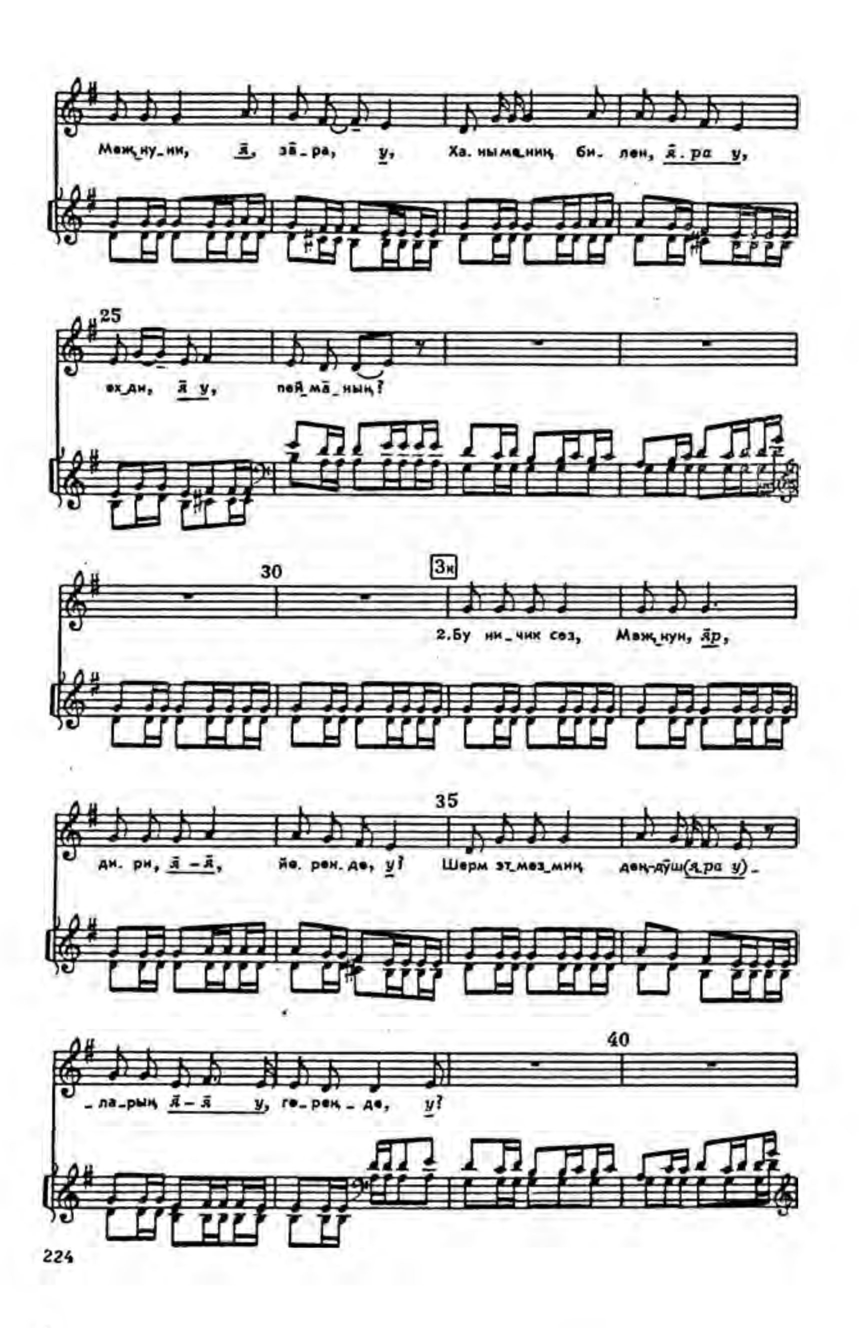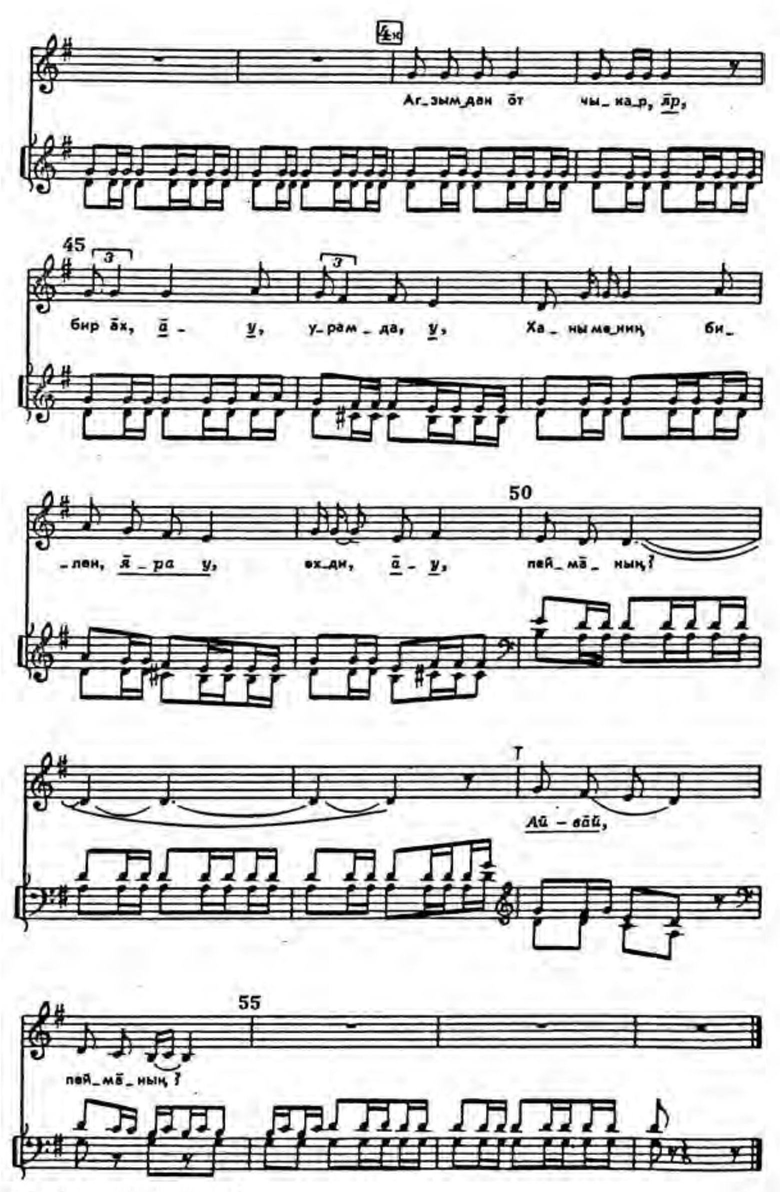


Animato ♪=184
Дутар
Голос
1к
1. Дын_май са_хер
пер_ят э_дип, Та_пар мен_ми, ай, ба_лам, се_ ни?
Йыр_тып я_
_ка_мы чак э_дип, я_ра, Та_пар мен_ми, ай, ба_лам, се_


_ни.
2ж
2.До_лан дер_ я декгай_на_сам,
Как_нус дей гус_са
чей_не_сем, а̄,
Я_куп дей дар ой_на_сам, ай-вā_й,.
Та_пар мен_
_ми, ай, ба_лам, се_ни.
Т
Ди_дар я̄
_ра, ай, ү - ү, ү, - ү, ү, - ү,
ү, ү, ү, ү, ү.
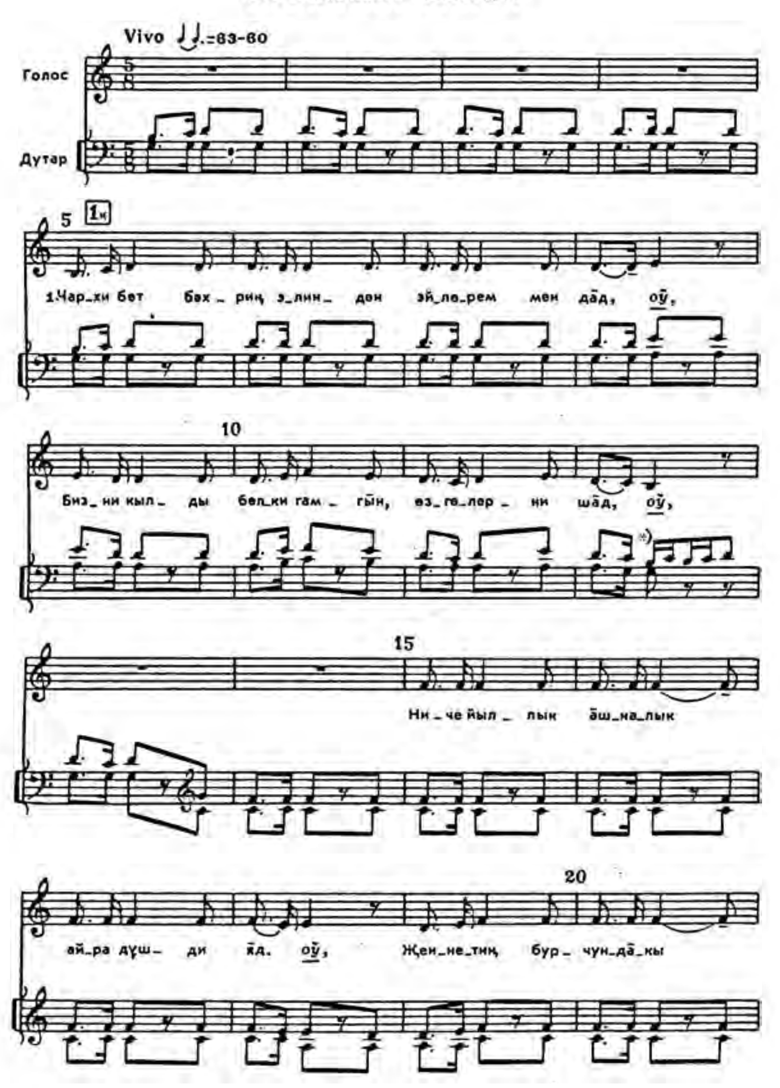
36. ПЕЙМАНЫҢ

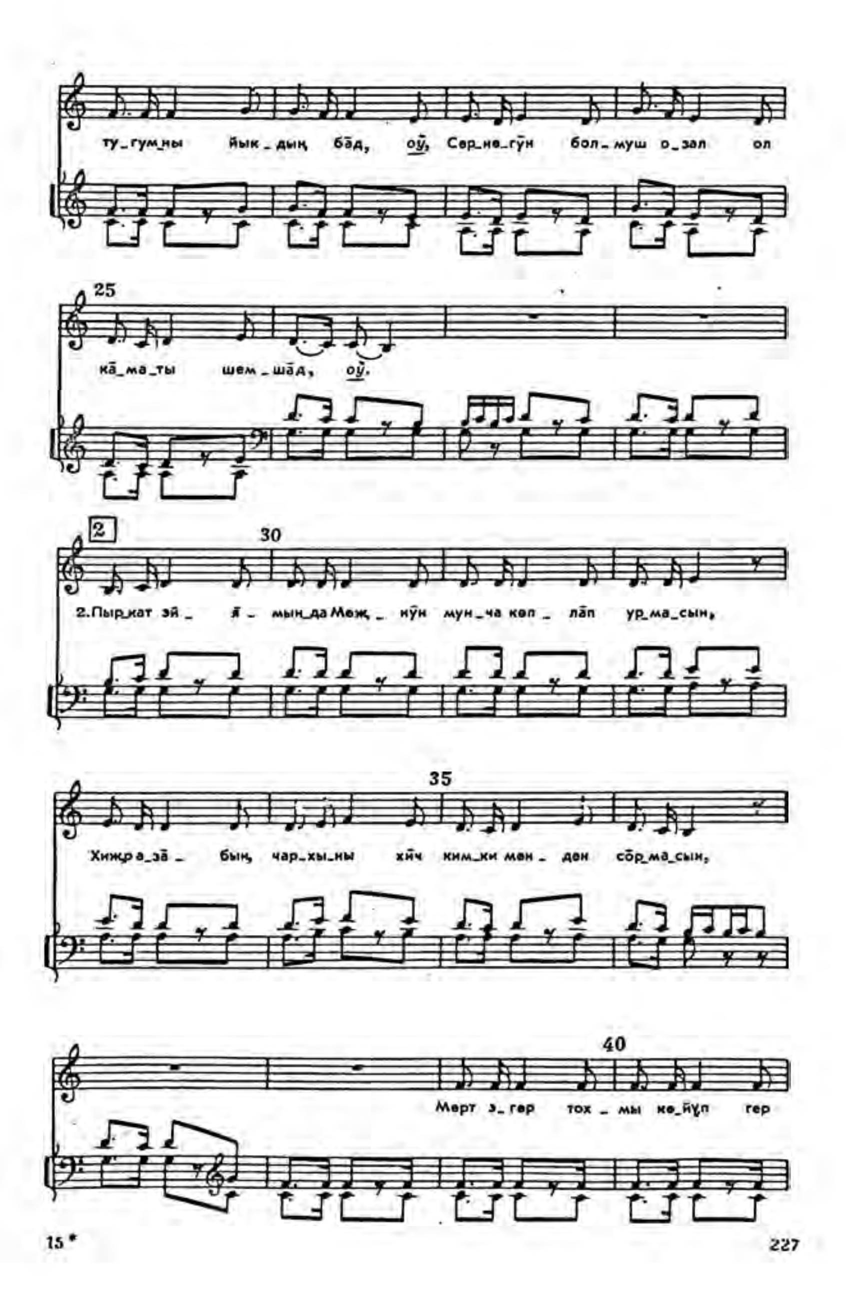

Non troppo ♩♩. =40
Голос
Дутар
5
1к
1. Барсаң, салам
10
дий_гин би_ве_па я_ ,ра, у, Ха_ны би_зиң би_
15
_лен, я_ра_ у, ех_ди, я у, пей_ма_ның!
2к
20
Хич рах_миң гел_ мез_ми, яр,

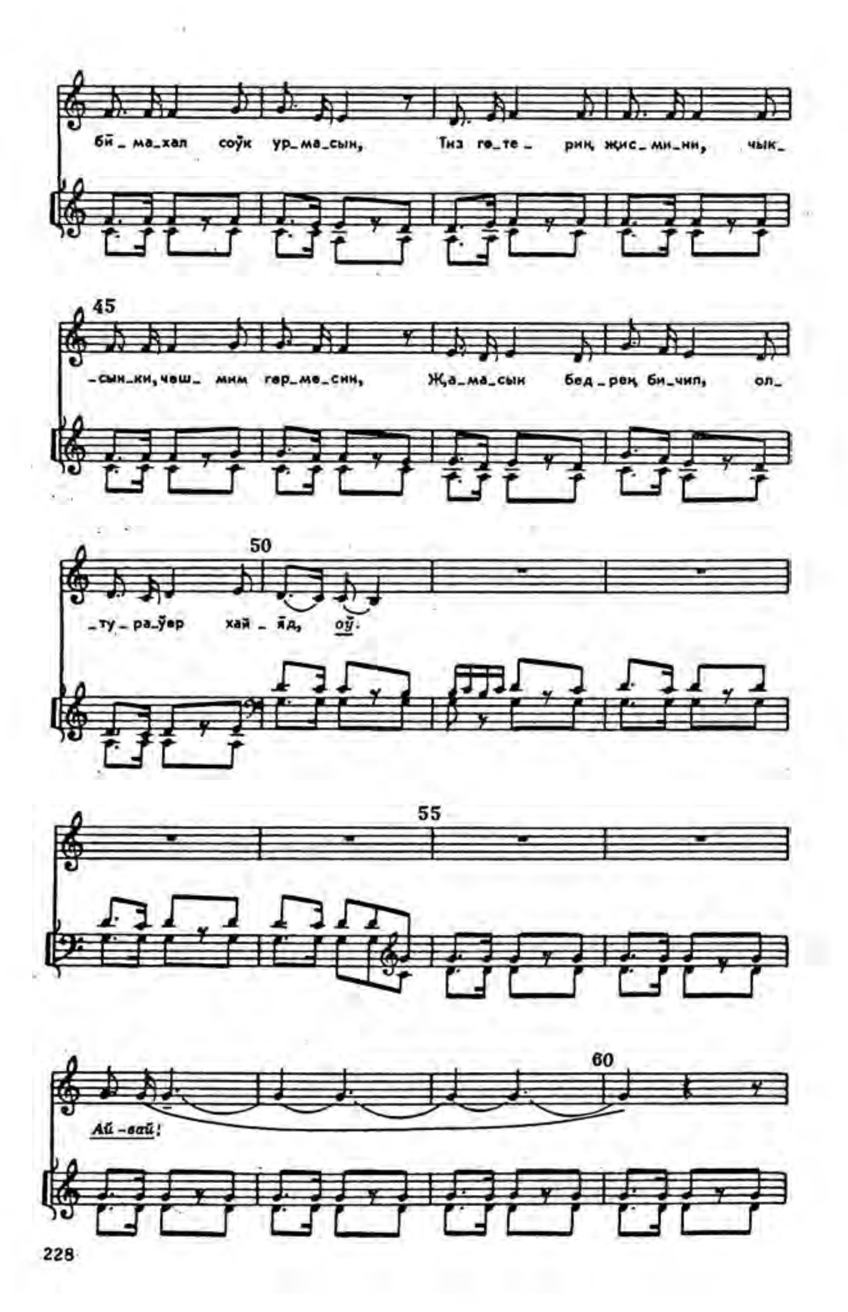

Меж_ну_ни, я, зā_ра, у, Ха. ныма_ниң би_ лен, я̄.ра у,
25
ех_ди, я у, пей_мā_ның?
30
3к
2.Бу ни_чик сез, Меж_кун, я̄р,
ди. ри, я̄ – я̄, йе. рен. де, у?
35
Шерм эт_мез_миң дең-дӯш(я.ра у)_
_ла_рың я̄ – я̄ у, ге_рең_де, у?
40

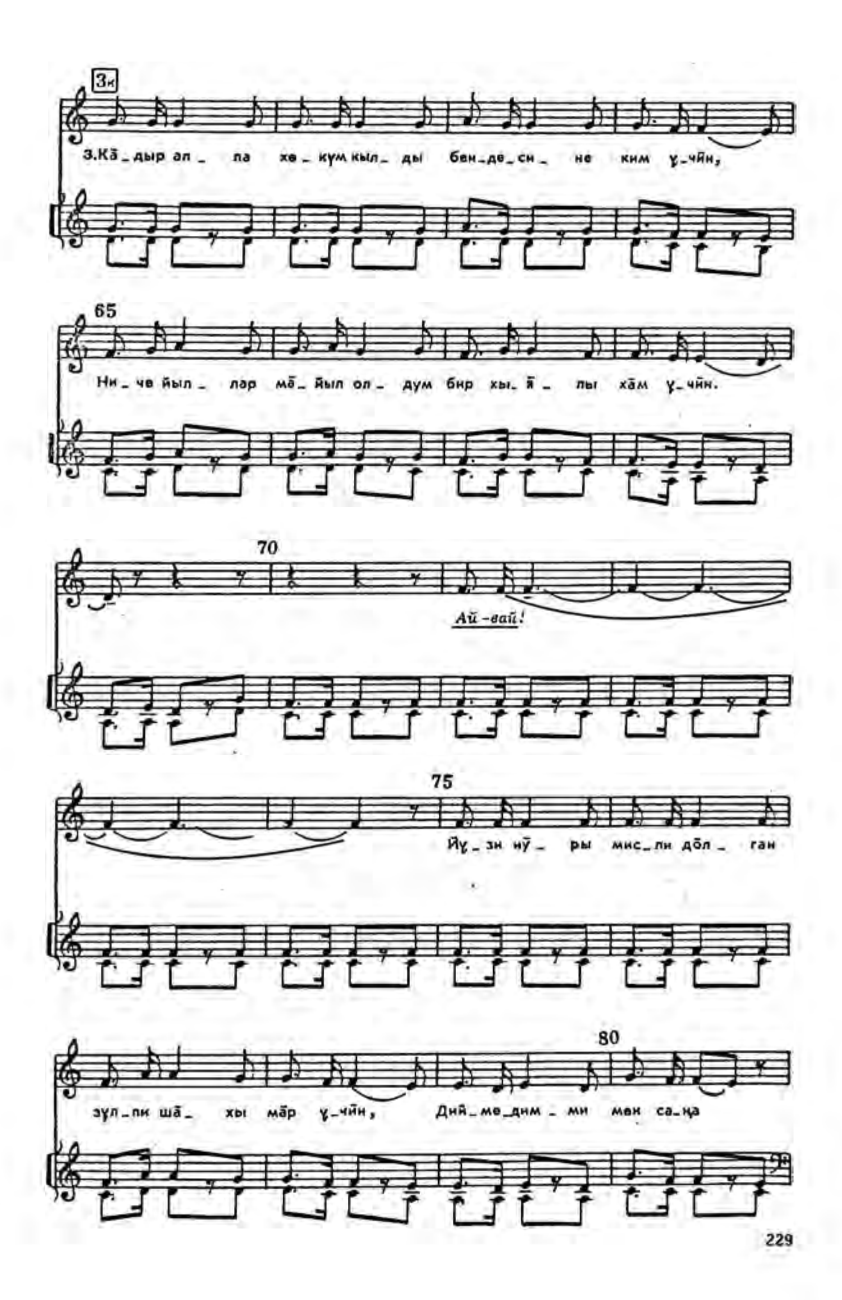

4ж
Аг_зым_дан о̄т чы_ка_р, я̄р,
бир а̄х, а̄ - у, у_рам_да, у,
Ха_ным_е_ниң би_
_лен, я̄_ра у, ех_ди, а̄_у, пей_мӓ_ның?
Ай - вӓй,
пей_мӓ_ның?

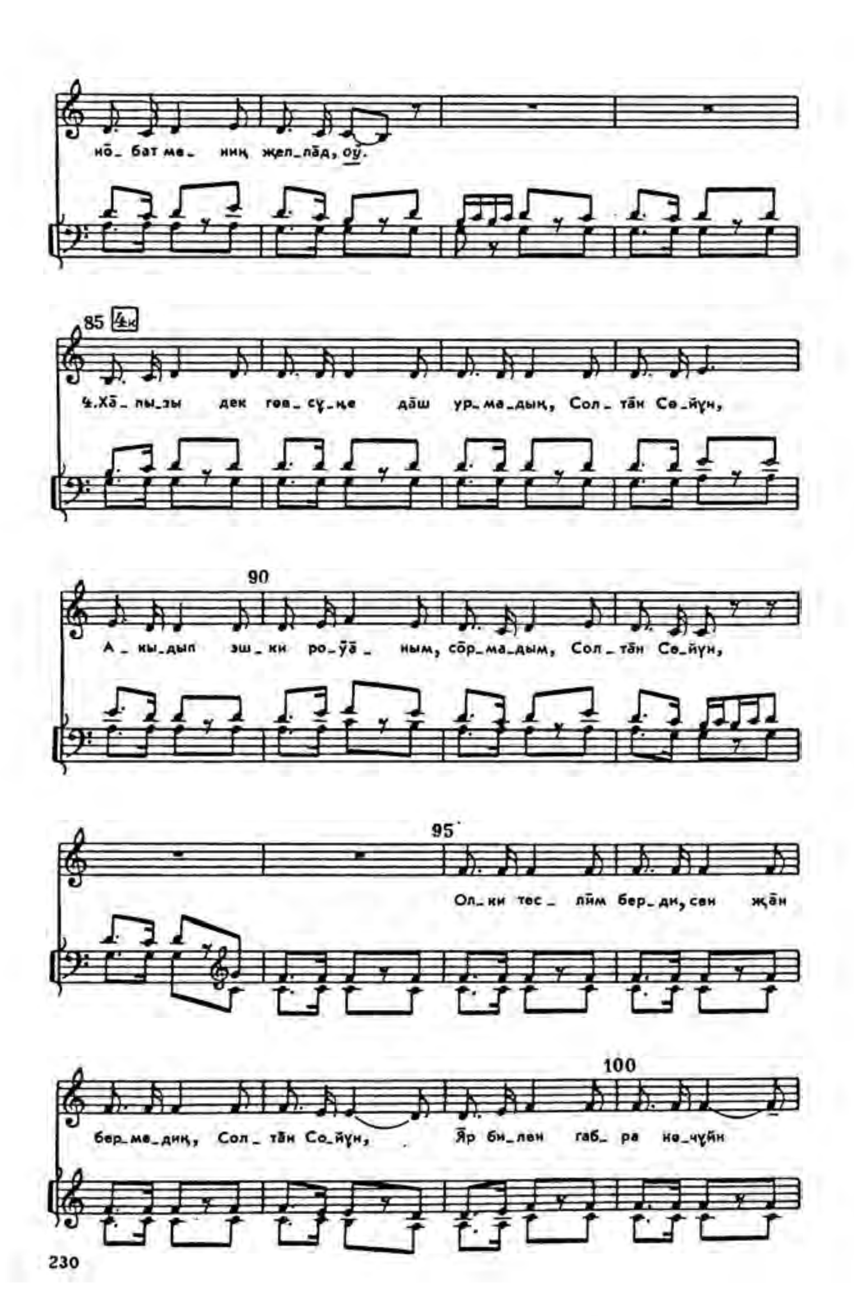
37. СОЛТАН СӨЙҮН

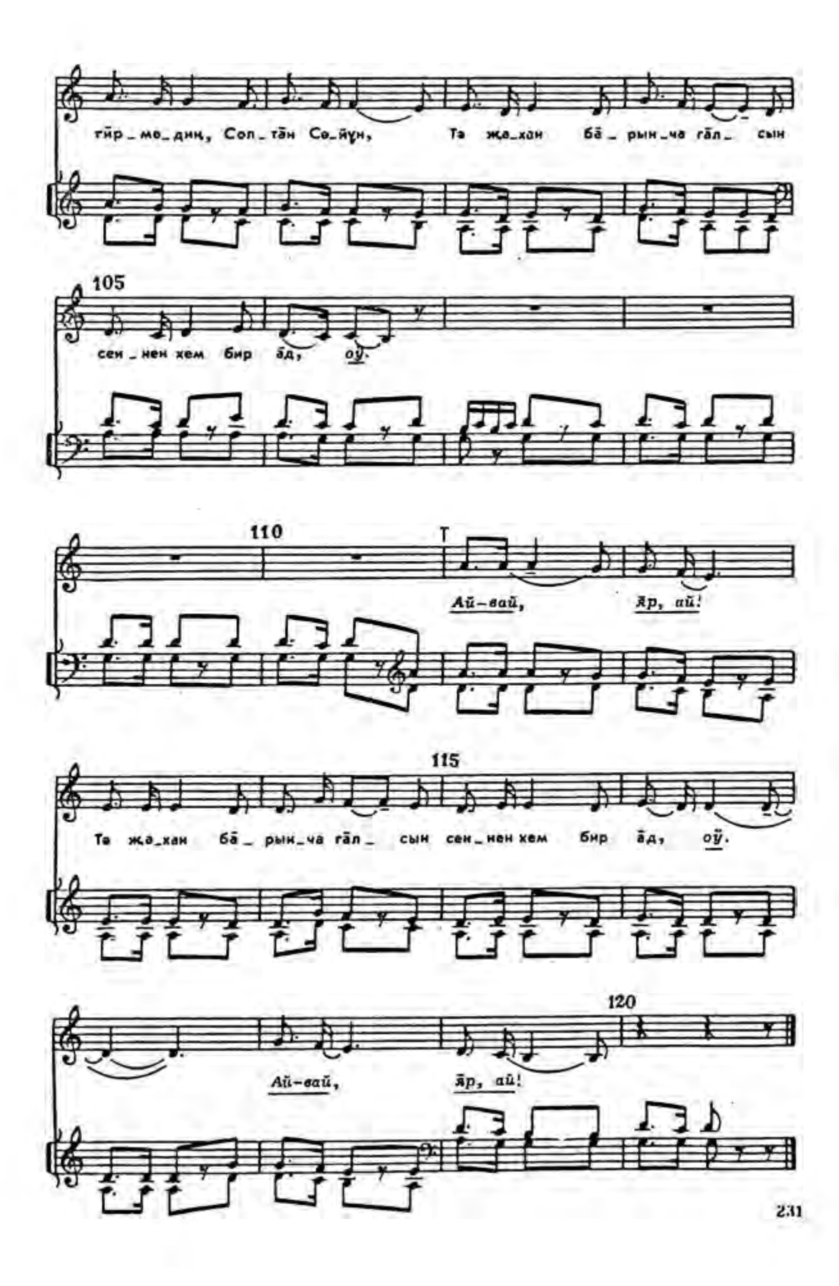



ту_гум_ны йык_дың бāд, оў, Сер_не_гӯн бол_муш о_зал ол
25
кā_ма_ты шем_шāд, оў.
2
30
2.Пыр_кат эй_ я̄_ мын_да Меж_ кӯн мун_ча кеп_ лāп ур_ма_сын,
35
Хиж_ра_зā_ бың чар_хы_ны хӣч ким_ки мен_ ден сӯр_ма_сын,
40
Мерт э_гер тох_мы ке_йӯп гер

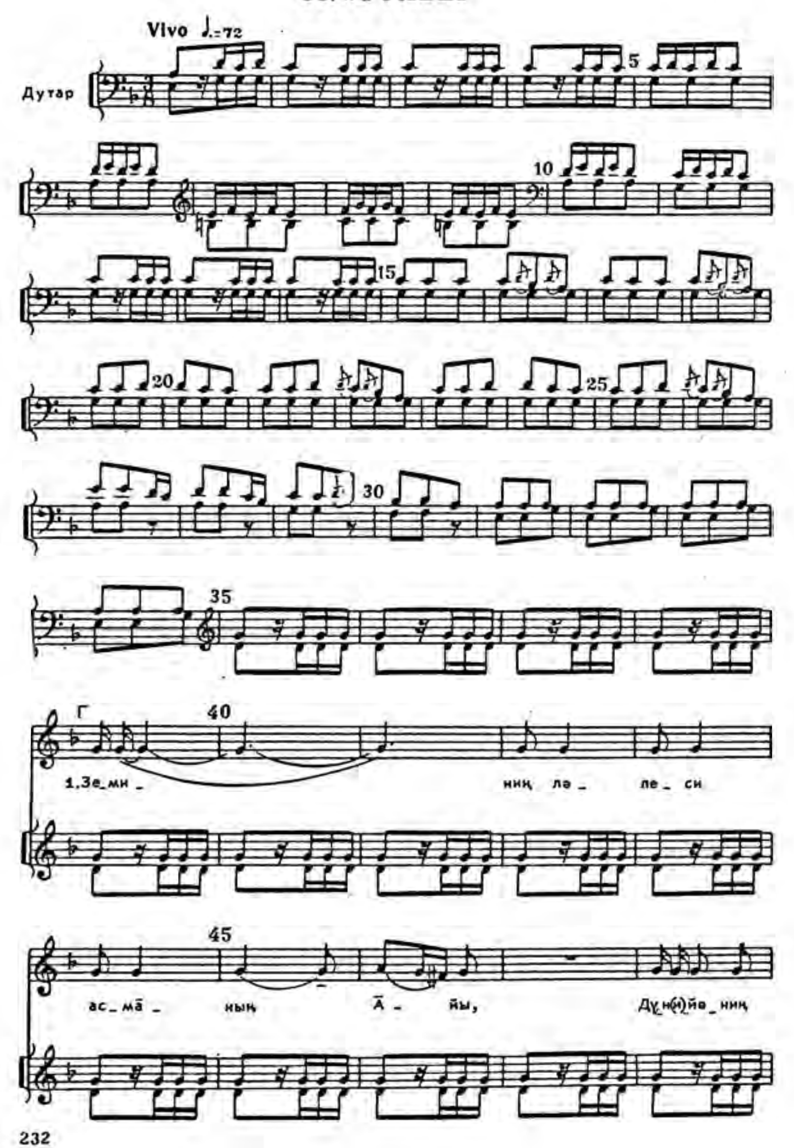

би _ ма_хал соўк ур_ма_сын, Тиз ге_те _ риң жис_ми_ни, чык_
45
_сын_ки, чеш_ мим гөр_ме_син, Җа_ма_сык бед_рең би_чип, ол_
50
_ту _ ра_ўер хай _ яд, оў.
55
60
Ай-вай!

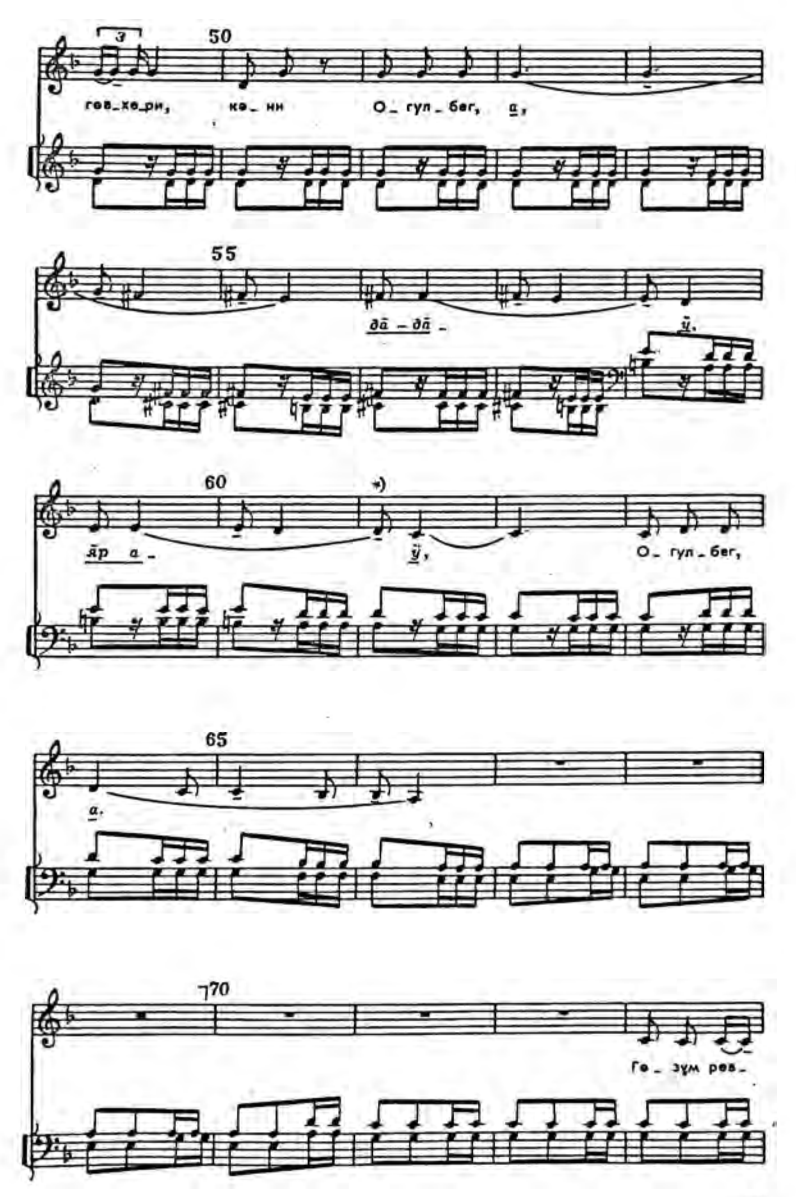

3к
3.Кā_дыр ал_ ла хө_кум кыл_ ды бен_де_си_ не ким ү_чин,
Ни_чө йыл_ лар мā_йыл ол_ дум бир хы_я̄_ лы хāм ү_чин.
Ай-вай!
Йү_зи нӯ_ ры мис_ли дōл_ ган
зүл_пи шā_ хы мāр ү_чин, Дий_ме_дим_ ми мен са_ңа

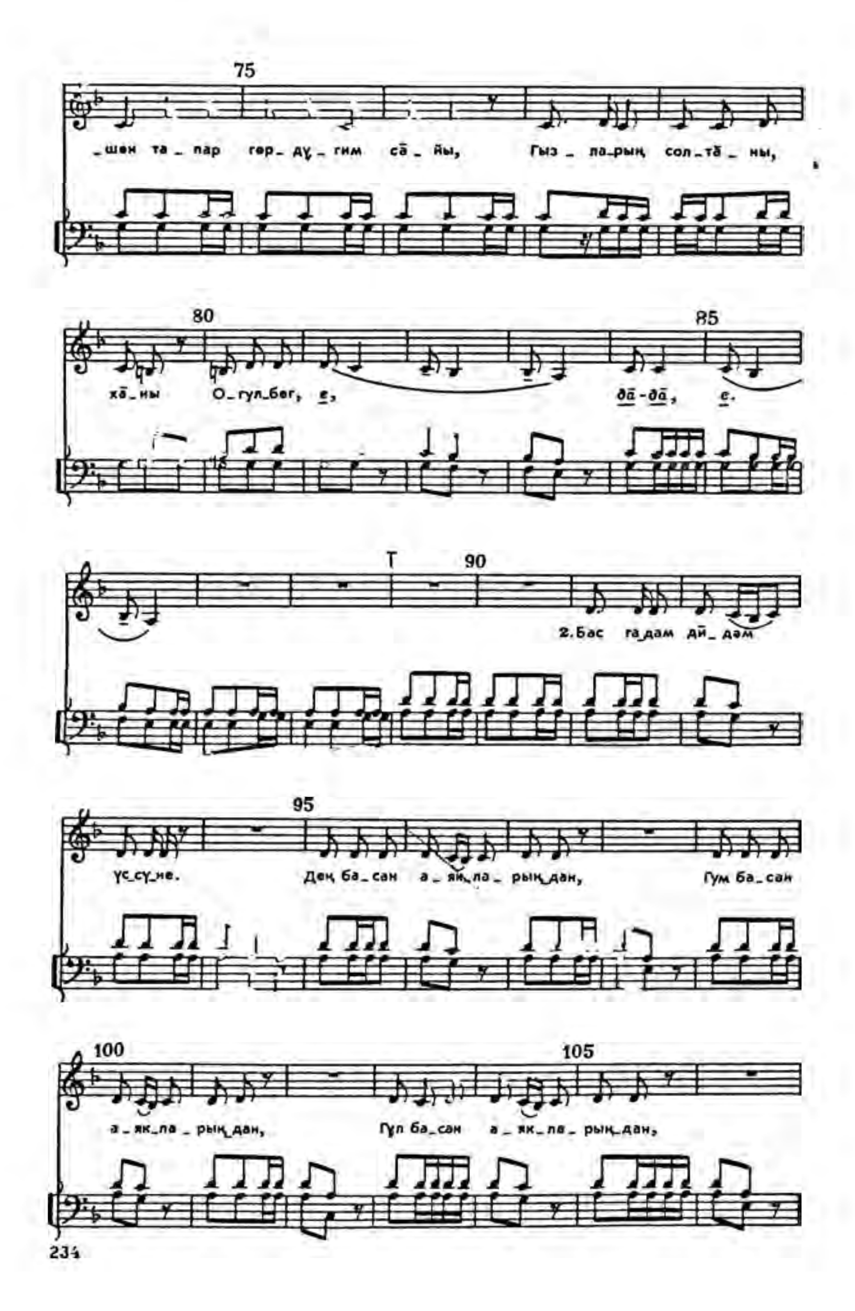

но_ бат ме_ ниң җел_пāд, оу.
85
4.Хā_ пы_зы дек гөв_ сү_ңе дāш ур_ма_дың, Сол_ тāн Сө_йүн,
90
А_ кы_дып эш_ ки ро_ӯā_ ным, сōр_ма_дым, Сол_ тāн Сө_йүн,
95
Ол_ки тес_ лӣм бер_ ди, сен җāн
100
бер_ме_диң, Сол_ тāн Со_йүн, Ӯр би_лен габ_ ра не_чүн
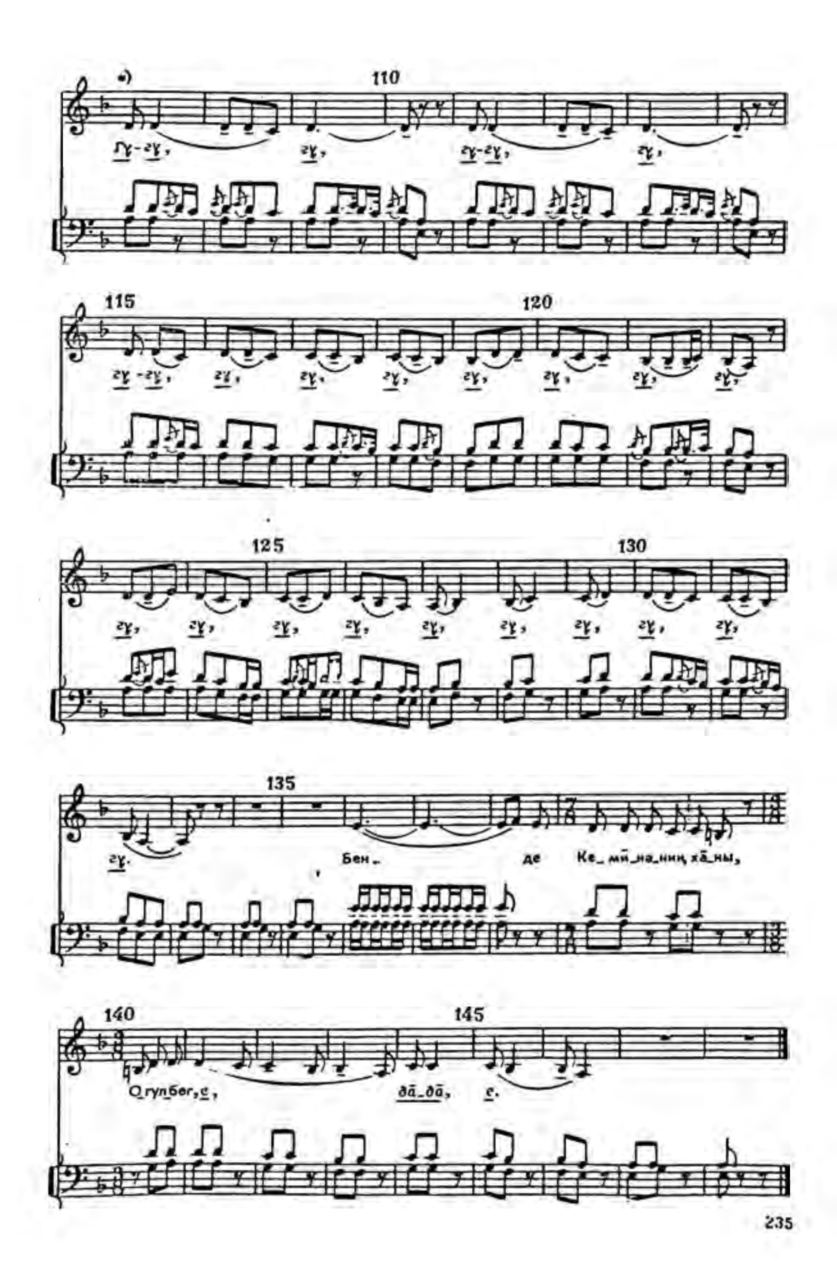

тӣр_мә_дин, Сол_тāн Сә_йүн, Тә җә_хан бā_рын_ча гāл_ сын
105
сен_нен хем бир āд, оў.
110
Т
Ай-вай, я̄р, ай!
115
Тә җә_хан бā_рын_ча гāл_ сын сен_нен хем бир āд, оў.
120
Ай-вай, я̄р, ай!

38. ОГУЛБЕГ
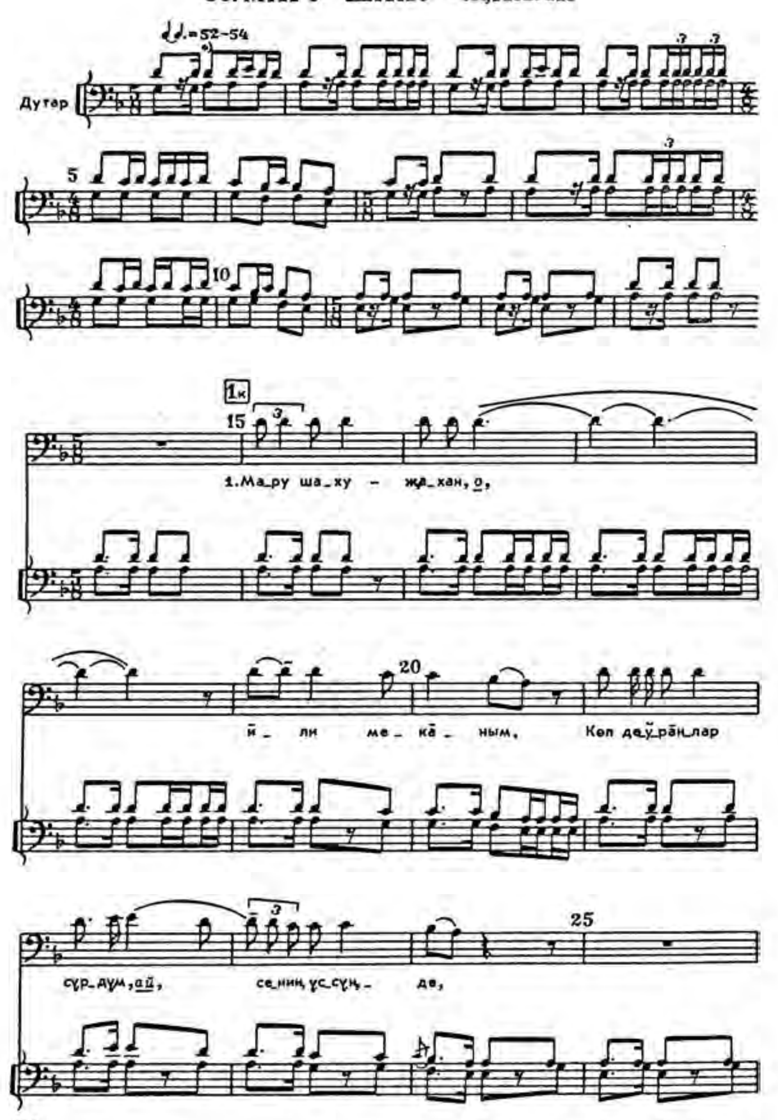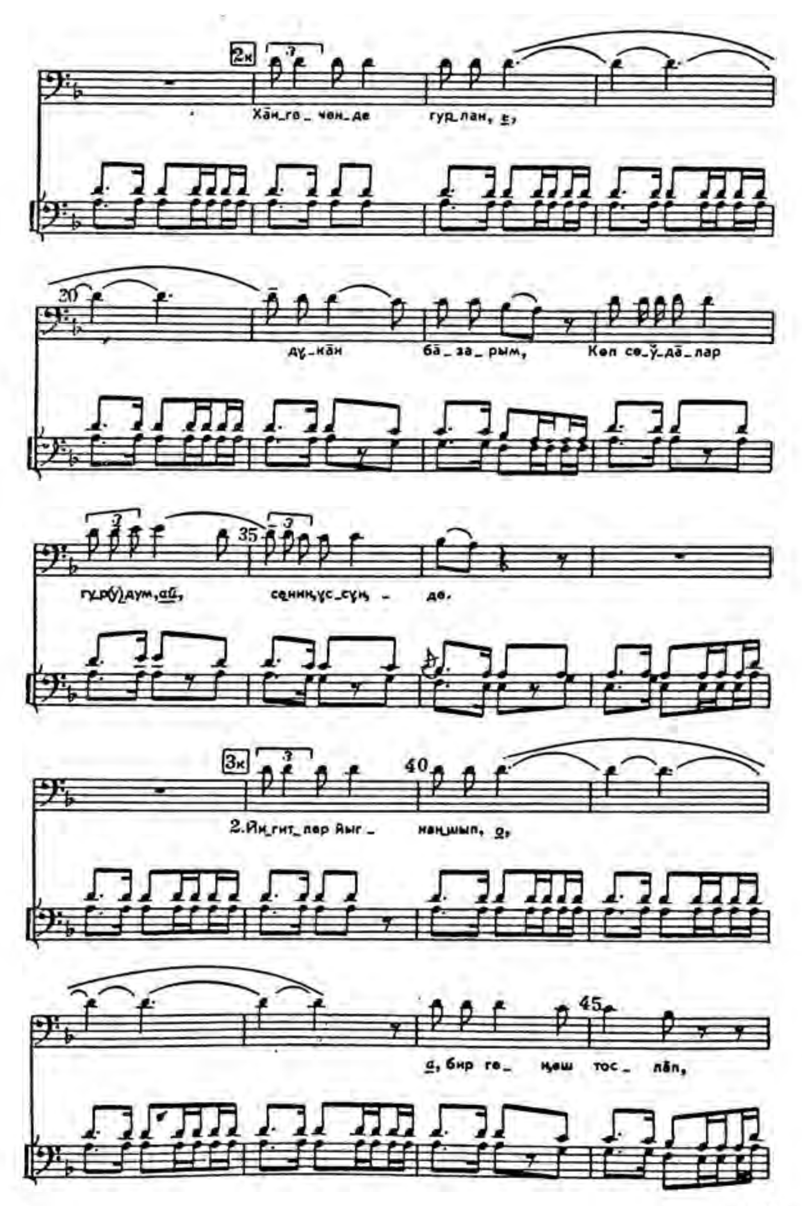



3
50
гов_хе_ри,
кә_ни
О_гул_бег,
а,
55
дā – дā –
ӱ,
60
*)
я̄р а –
ӱ,
О_гул_бег,
65
а.
70
Ге_зум рев_

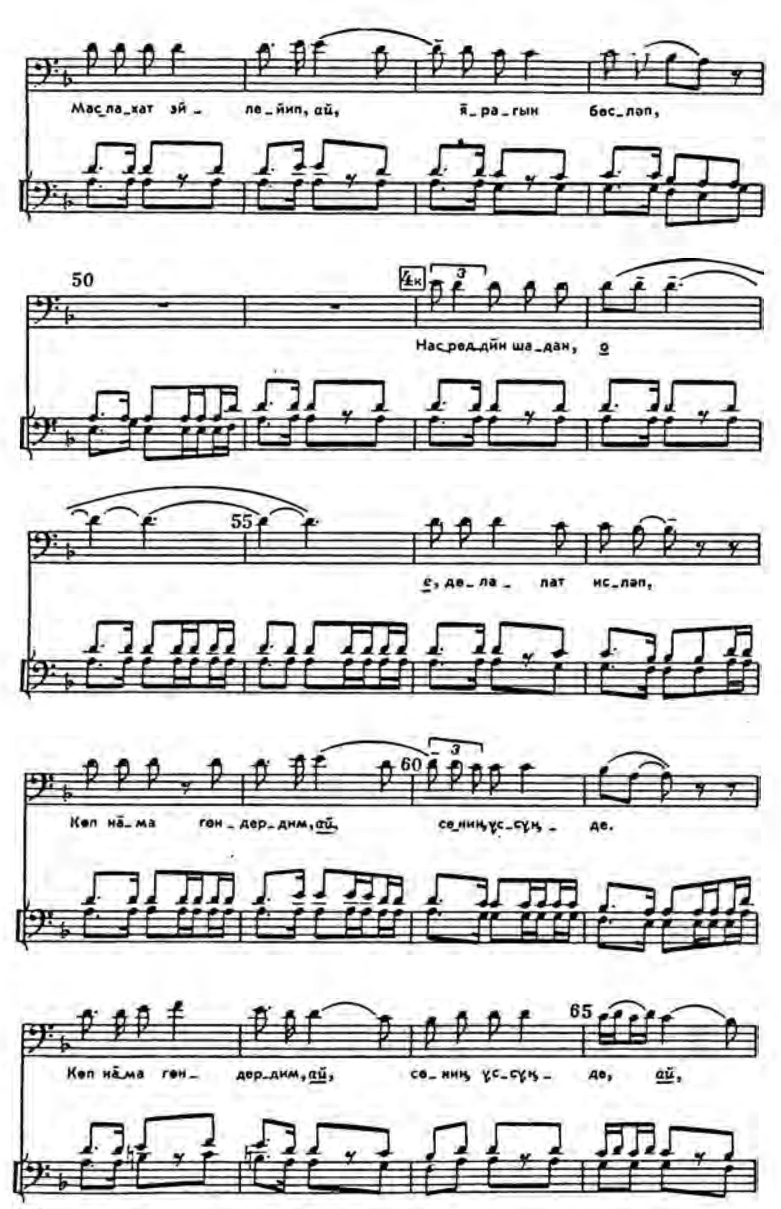

75
_шен та _ пар гөр_ дү_ гим са_ йы, Гыз _ ла_рың сол_та_ ны,
80
85
ха_ ны О_гул_бег, е, да-да, е.
Т
90
2.Бас гадам ди_ дәм
95
үс_сү_ не. Деӊ ба_ сан а_ як_ла_ рың_дан, Гум ба_ сан
100
105
а_ як_ла_ рың_дан, Гүл ба_ сан а_ як_ ла_ рың_дан,

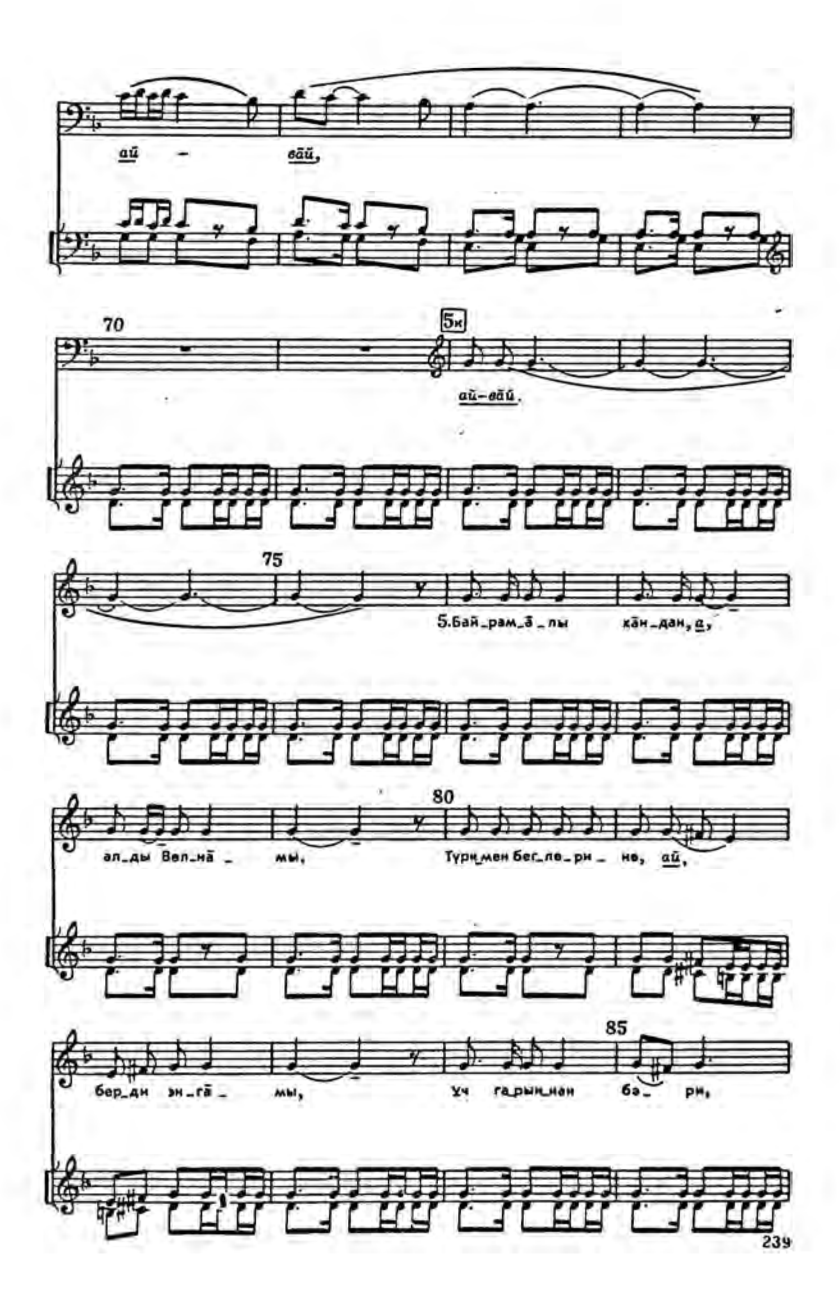

*)
110
гү-гү, гү, гү-гү, гү,
115
120
гү-гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү,
125
130
гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү,
135
гү.
Бен.. де Ке_ми_на_ниң ха_ны,
140
145
О_гул_бег,е, да_да, е.

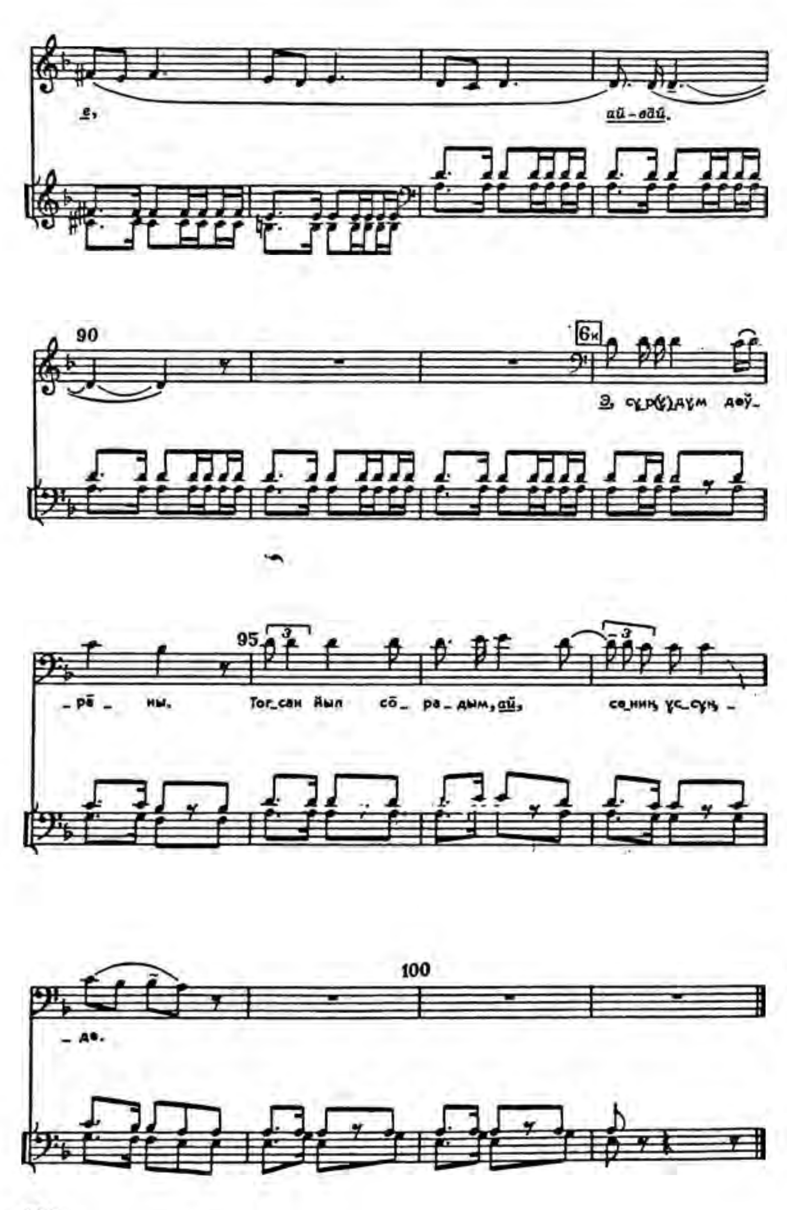
39. МАРУ ШАХУ-ЖАХАН




2к
Хäн_ге_чен_де гур_лан, е,
дү_кäн ба_за_рым, Көп се_ў_дä_лар
гүр(ў)дум, ай, сениң ус_сүң - де.
3к
2.Йиң_гит_лер йыг_ нанышып, о,
а, бир ге_ цеш тос_ лäп,
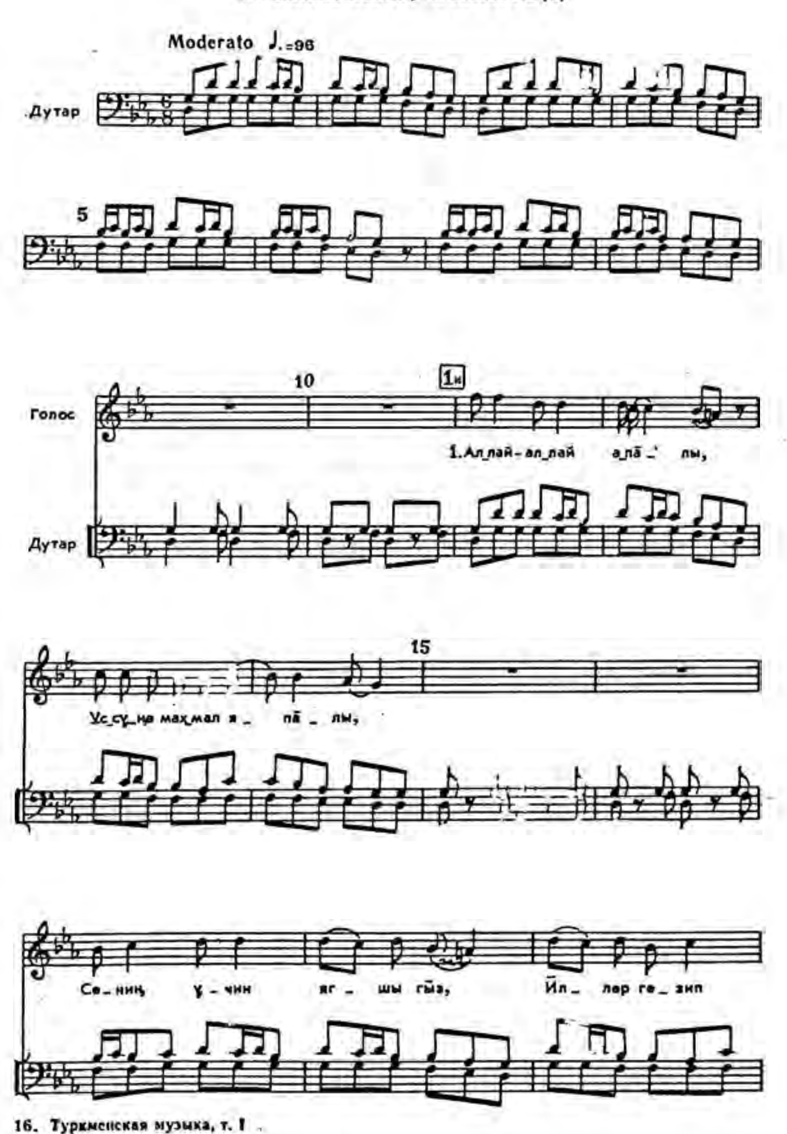

Мас_ла_хат эй _ ле_йип, ай, я_ра_гын бас_лап,
50
4к
3
Нас_ред_дин ша_дан, о
55
е, де_ла _ лат ис_лап,
60
3
Көп нә_ма гөн _ дер_дим, ай, се_ниң үс_сүң _ де.
65
Көп нә_ма гөн_ дер_дим, ай, се_ниң үс_сүң _ де, ай,
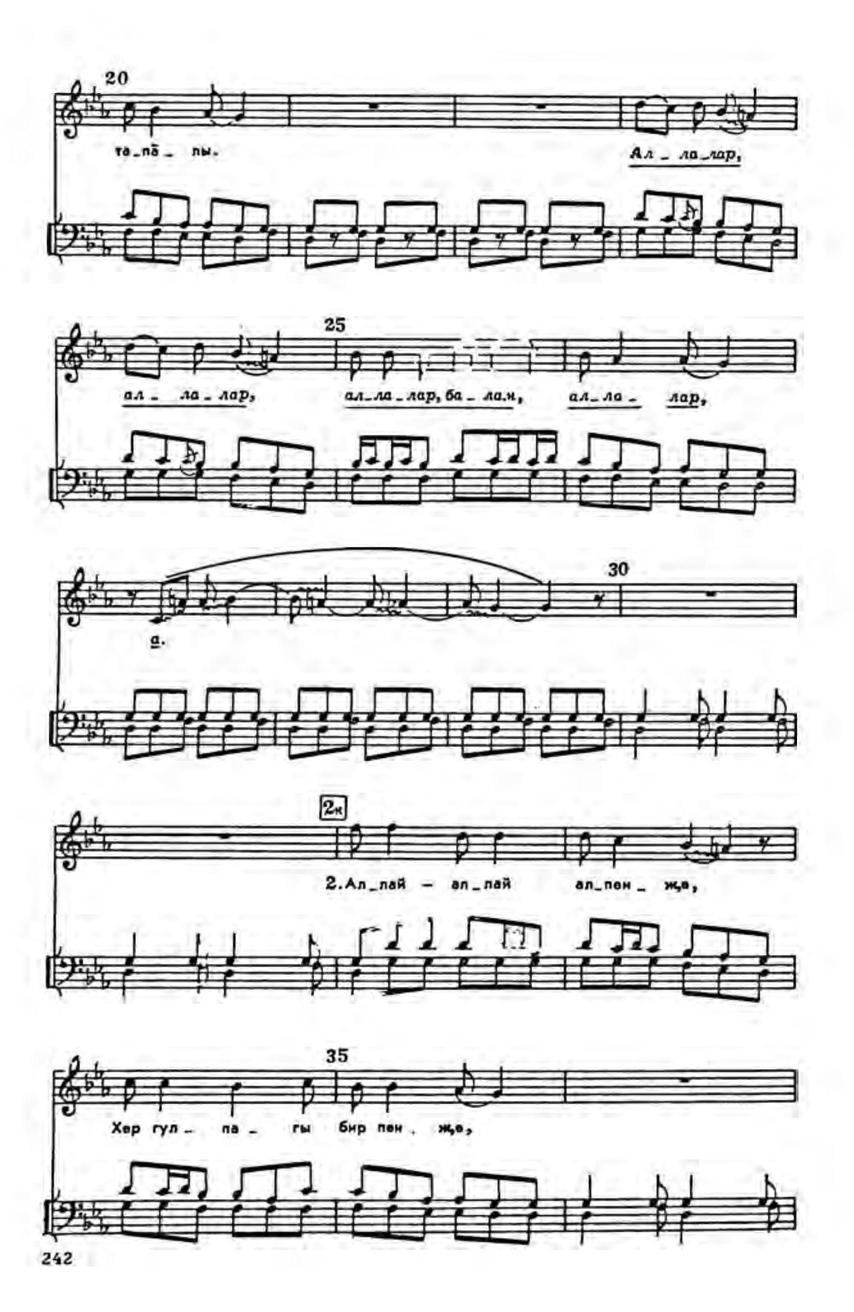

ай — вāй,
70
5к
ай-вāй.
75
5.Бай-рам-ā-лы кāн-дан, а,
ал-ды Вел-нā - мы,
80
Түркмен бег-ле-ри - не, ай,
бер-ди эн-гā - мы,
85
Үч га-рын-нан бэ- ри,

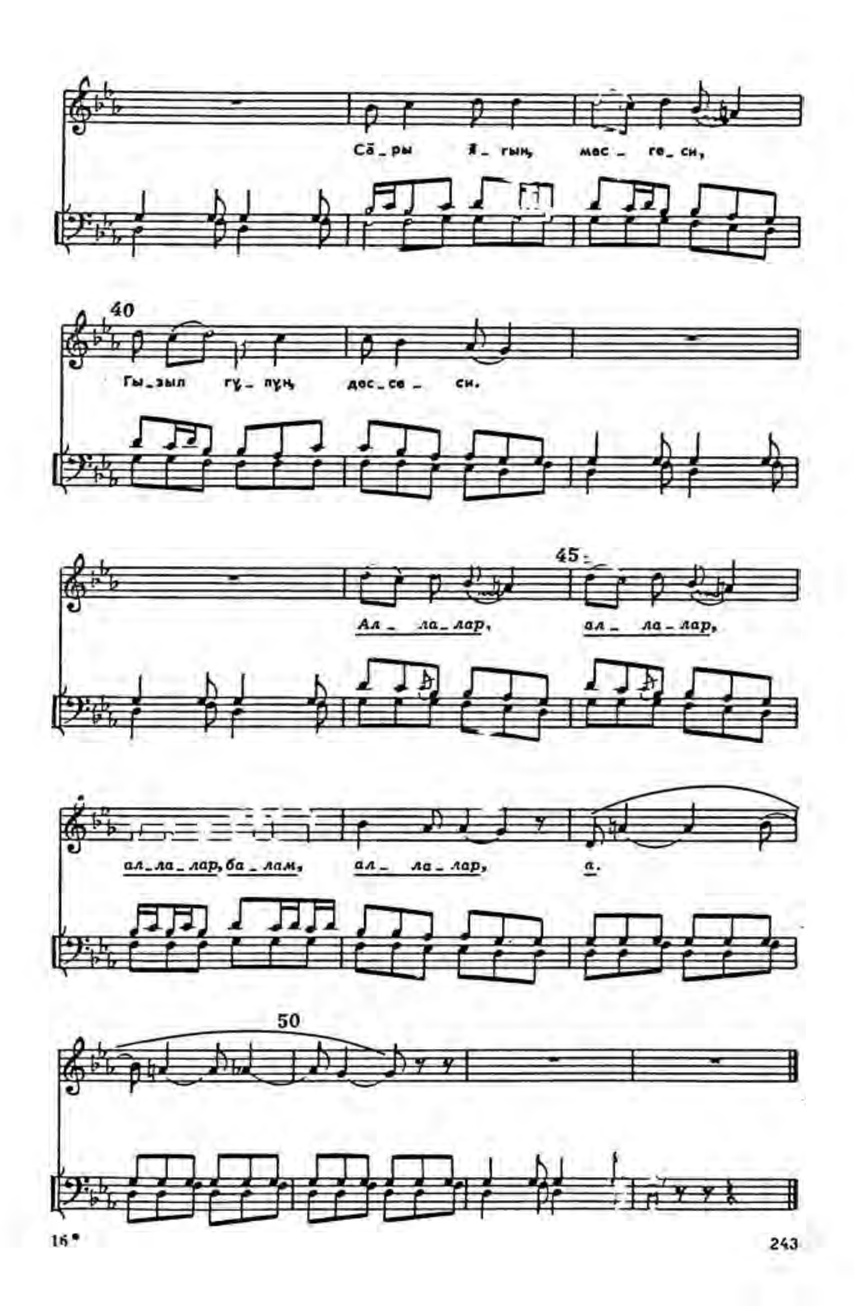


е,
ай - вай.
90
6к
Э, сү р(ү) дүм доү -
- рё - ны.
95
Тог_сан йыл сӧ_ ра_дым, ай,
се_нин ус_суң -
- да.
100
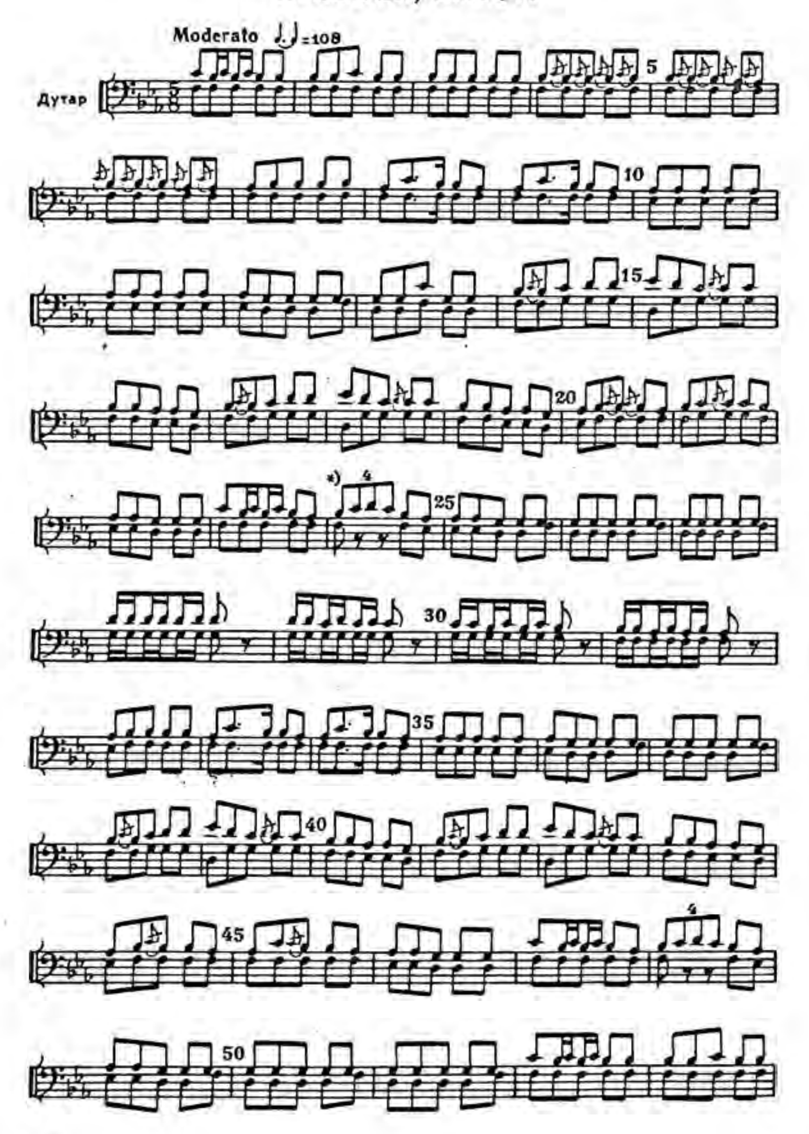
40. АЛЛАЛАР, БАЛАМ (1)
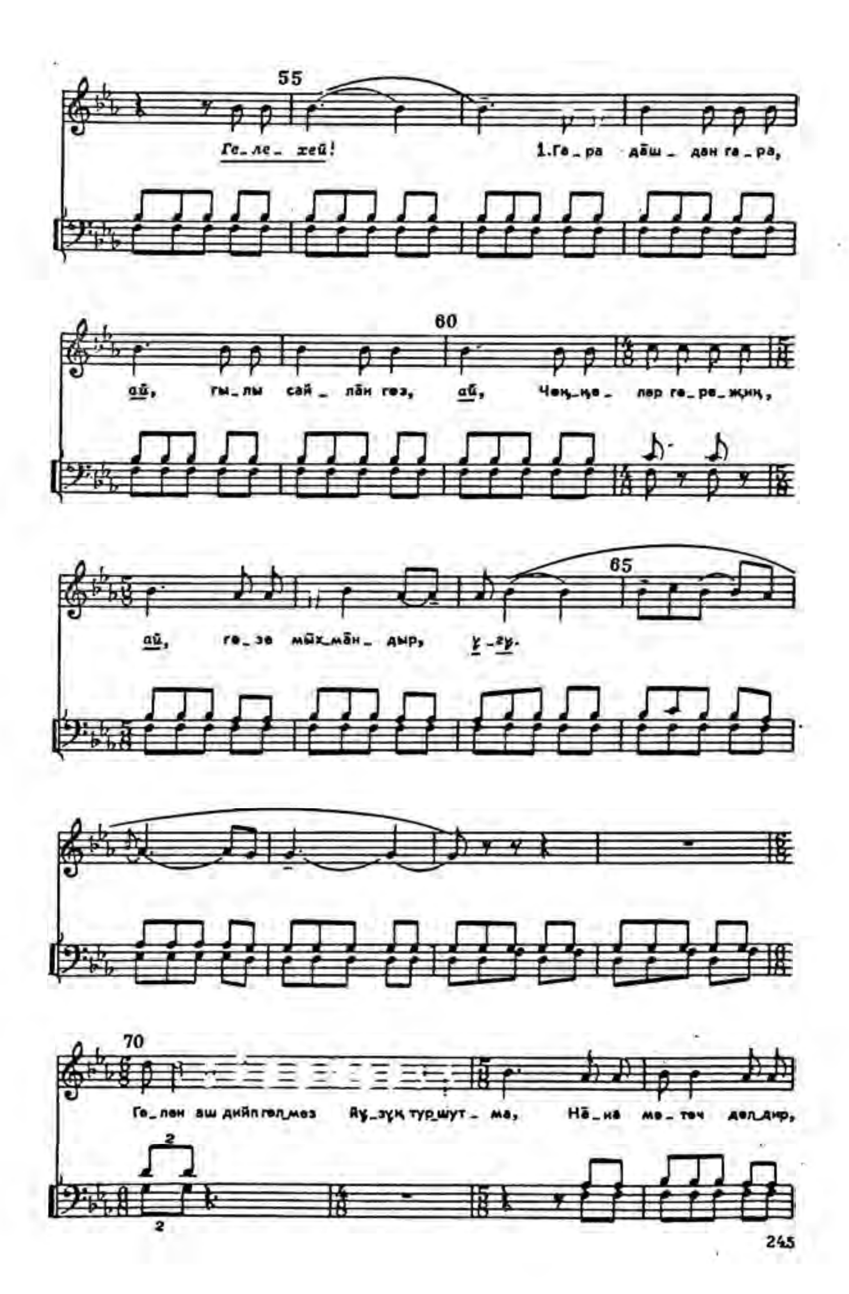


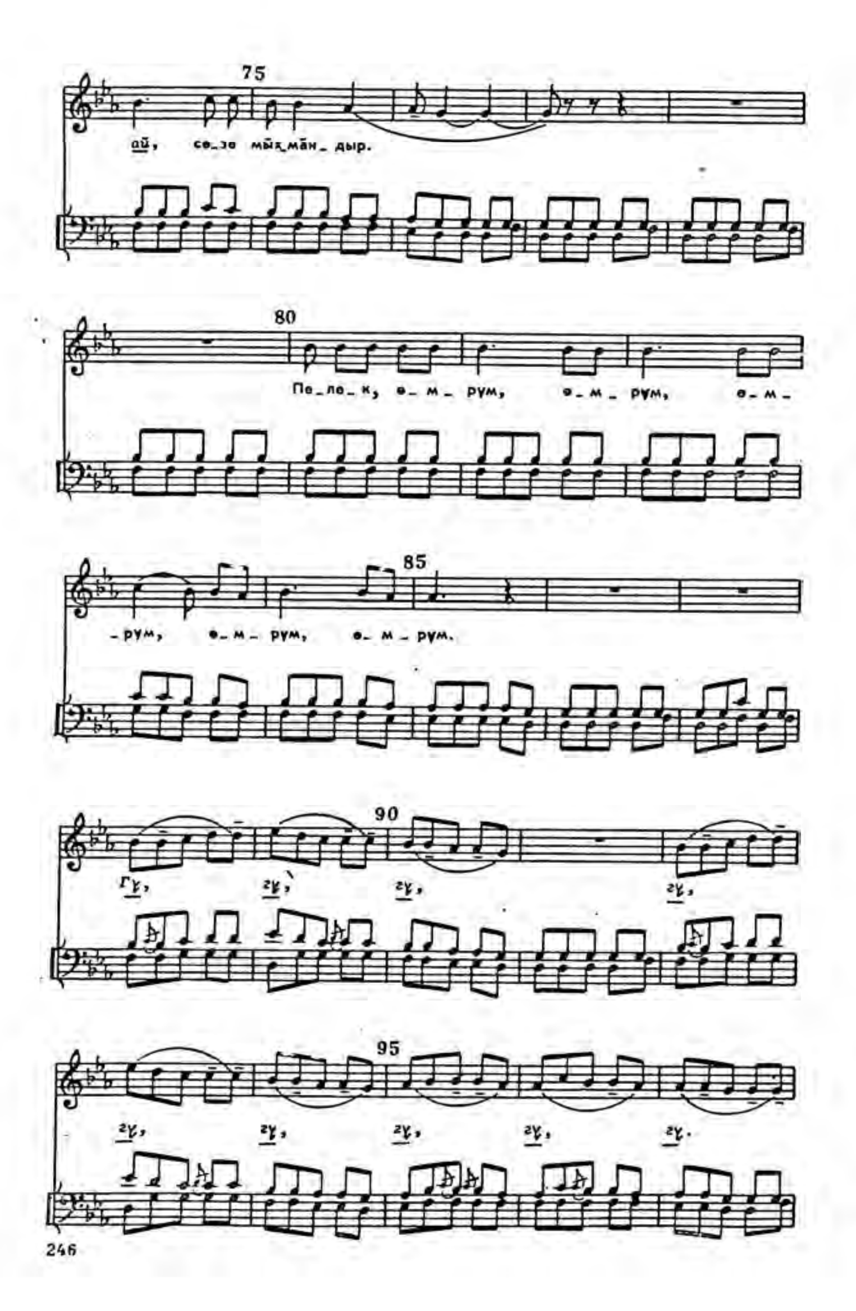

20
та_пā_ лы.
Ал_ ла_лар,
25
ал_ ла_лар,
ал_ла_лар, ба_лам,
ал_ла_ лар,
а.
30
2к
2. Ал_лай – ал_лай ал_пен_ же,
35
Хер гул_ па_ гы бир пен_ же,

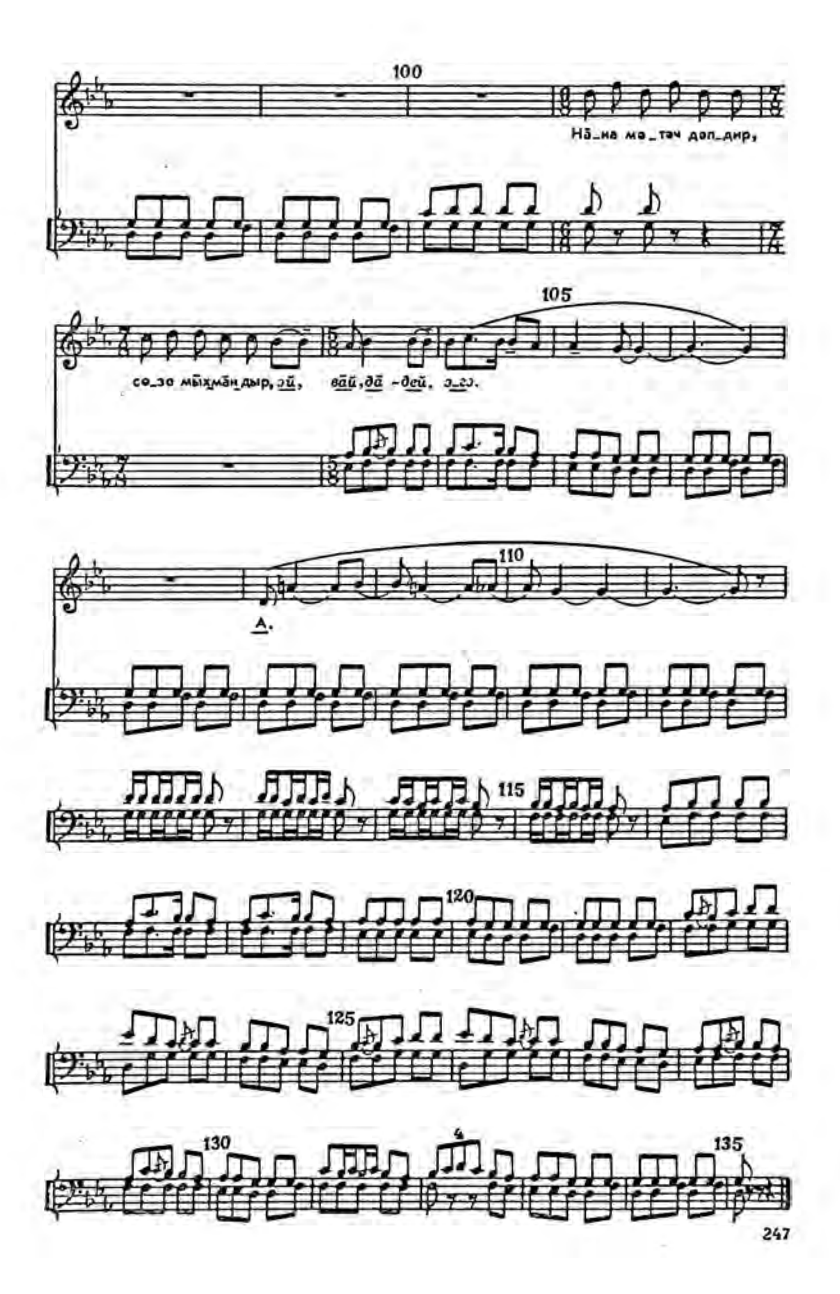

Сă_ры я_гың, мас_ге_си,
40
Гы_зыл гү_пүң дес_се_си.
45
Ал_ ла_лар, ал_ ла_лар,
ал_ла_лар, ба_лам, ал_ ла_лар, а.
50

41. ПЕЛЕК, ӨМРҮМ
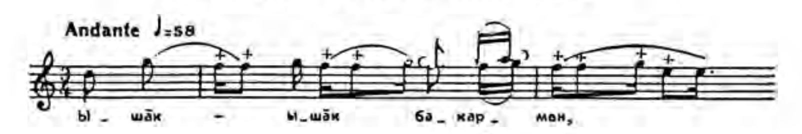



55
Ге_ле_ хей!
1.Га_ра дāш_ дан га_ра,
ай,
гы_лы сай_ лāн гез,
60
ай,
Чеңңе_ лар ге_ре_жиң,
ай,
ге_зе мӥх_мāн_ дыр,
ӱ_гӱ.
65
70
Ге_лен аш дийп гел_мез
Яӱ_зӱң тур_шут_ ма,
Нā_нā ме_теч дел_дир,
2
2


75
ай, се_зе мӹҗ_мӓн_ дыр.
80
Пе_ле_к, е_м_рум, е_м_рум, е_м_
85
_рум, е_м_рум, е_м_рум.
гү, гү, гү,
90
гү,
гү, гү,
95
гү, гү, гү.



100
На̄_на ме_теч дел_дир,
105
се_зе мы̄хма̄н_дыр, э̄й,
ва̄й, да̄ -дей, э_гэ.
110
А.
115
120
125
130
4
135

42. ЫШАК-ЫШАК БАКАРМЕН
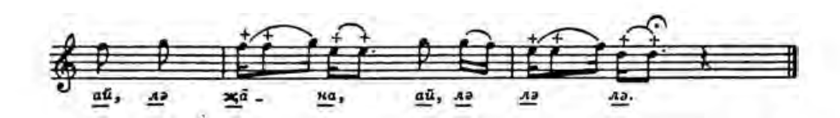






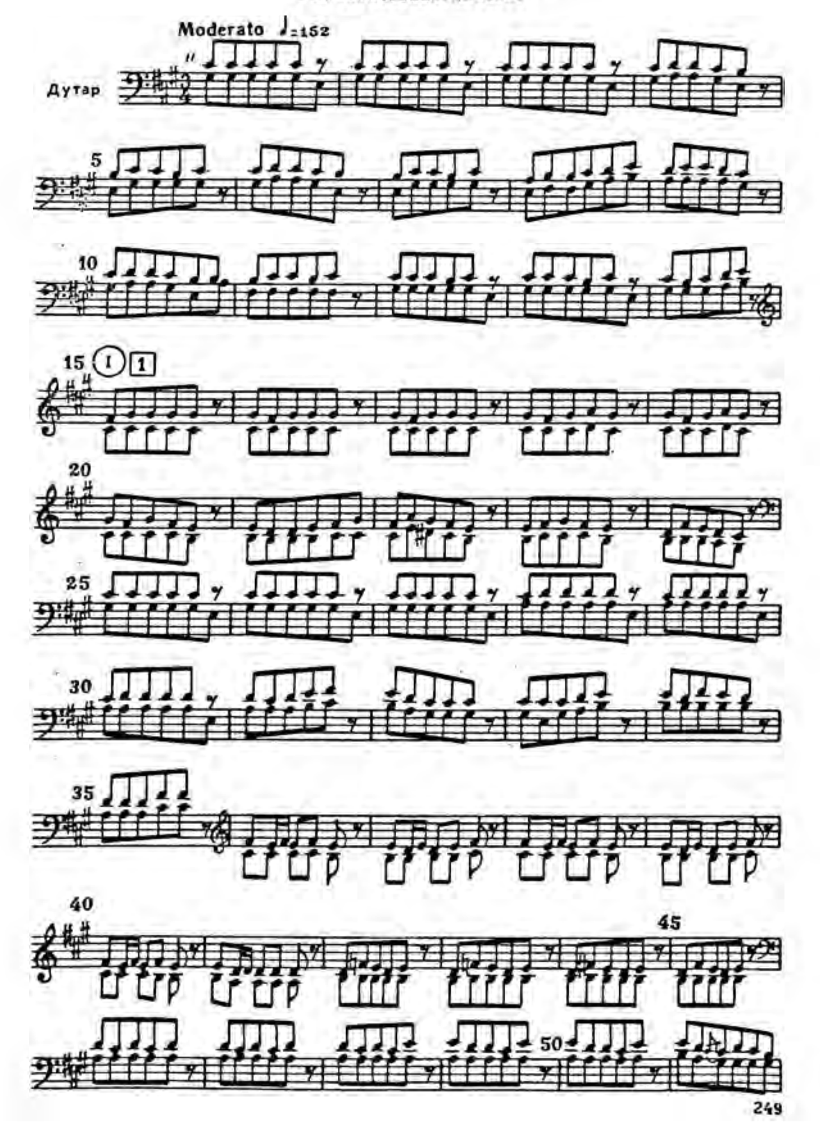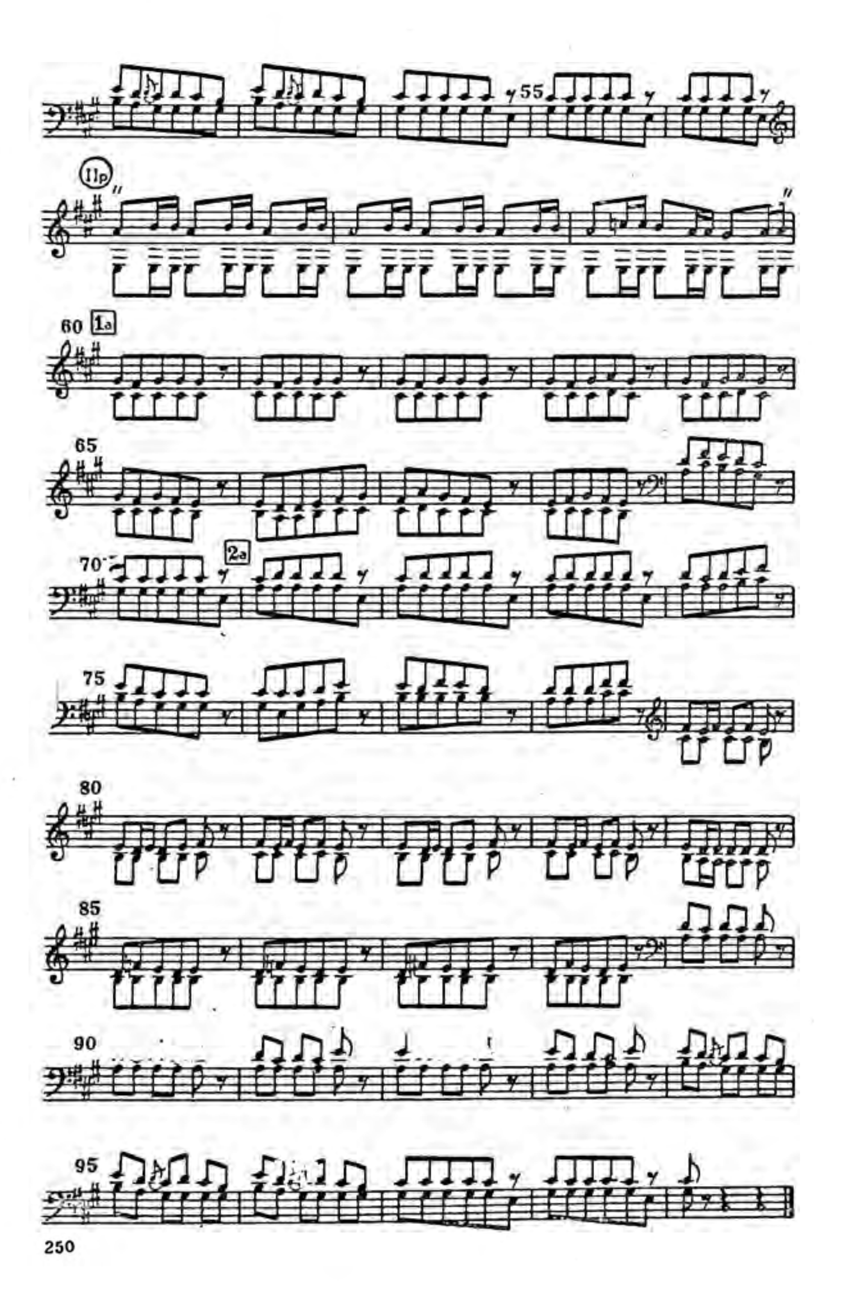






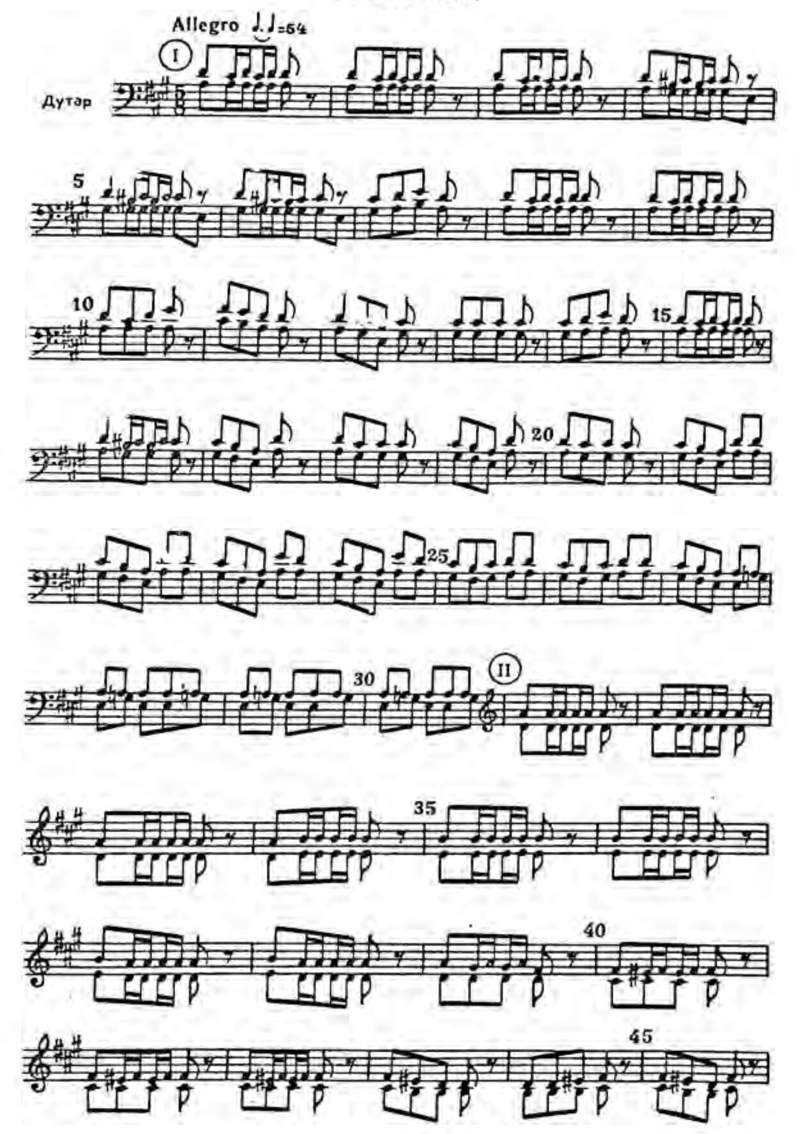
П. ТАХТА–БАЗАР

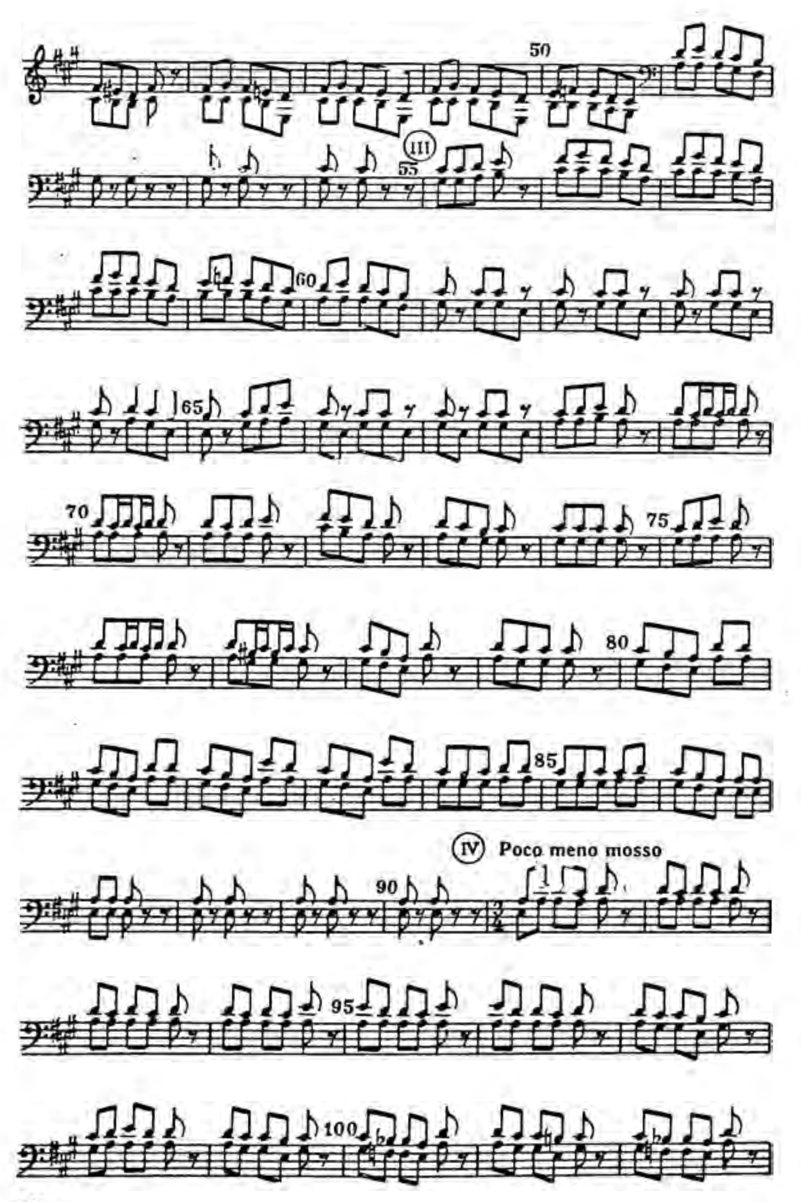
43. АЙЛАНАМЕН




55
11p
60
1a
65
70
2a
75
80
85
90
95

44. АПАТ (1)





III
IV
Poco meno mosso

105

Tempo I

110 (V)
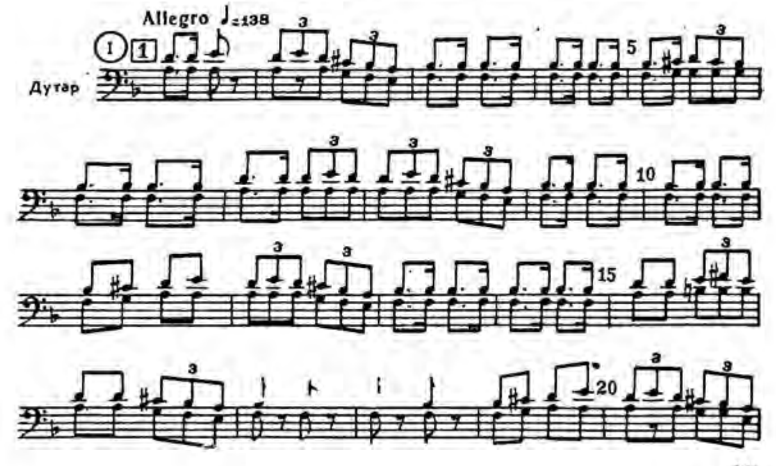
115
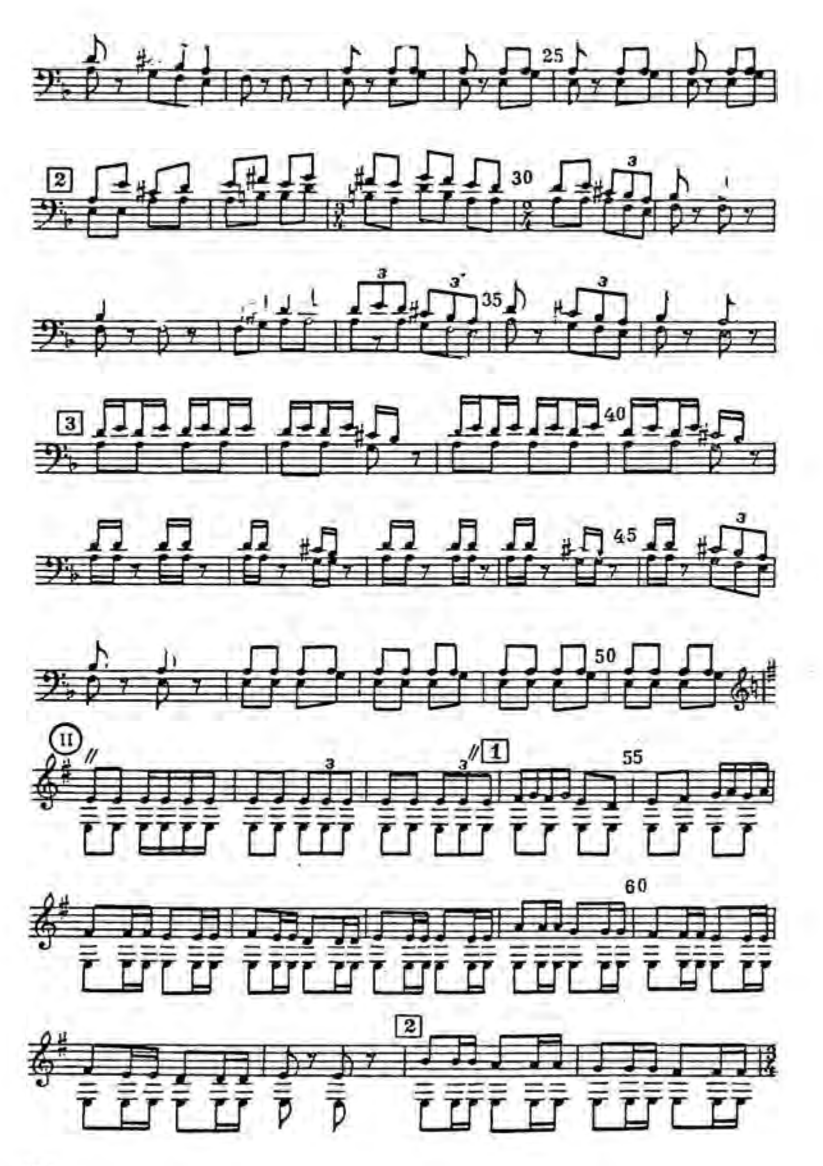
120

125
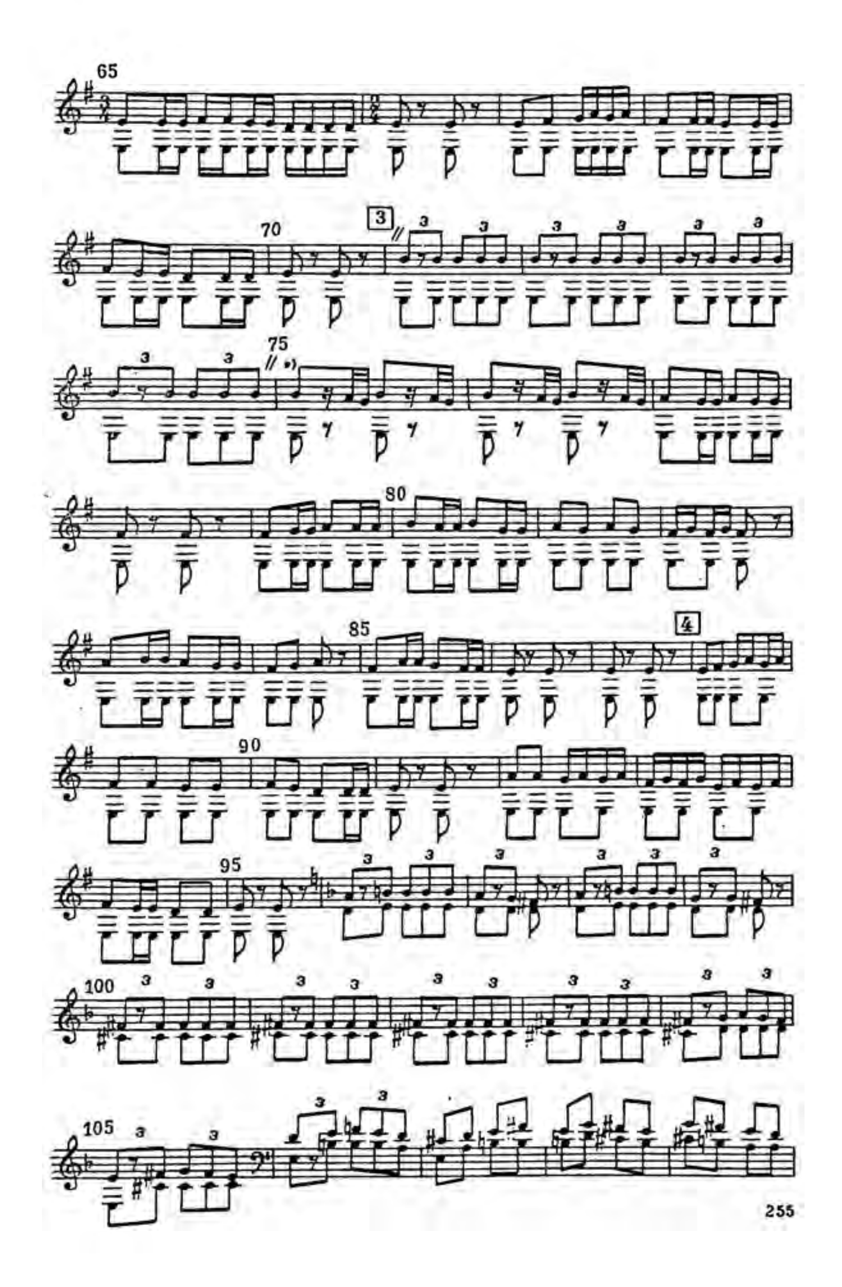
130
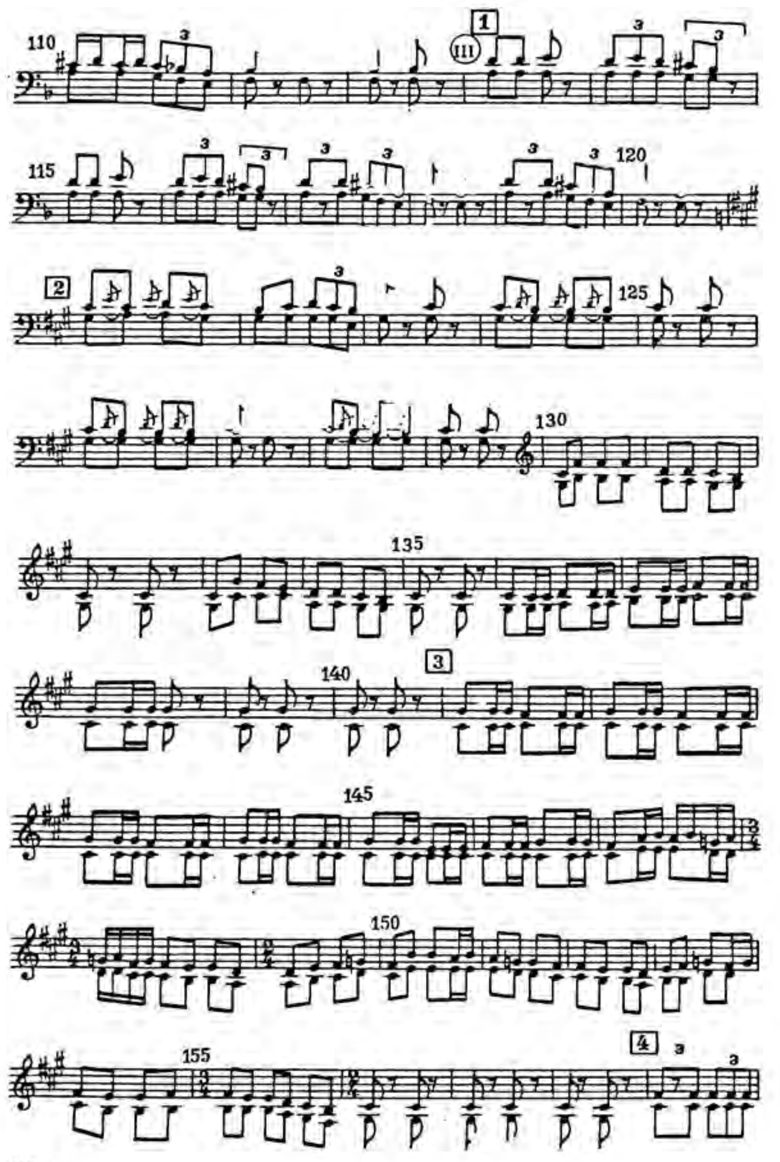
45. ГЫРЫКЛАР
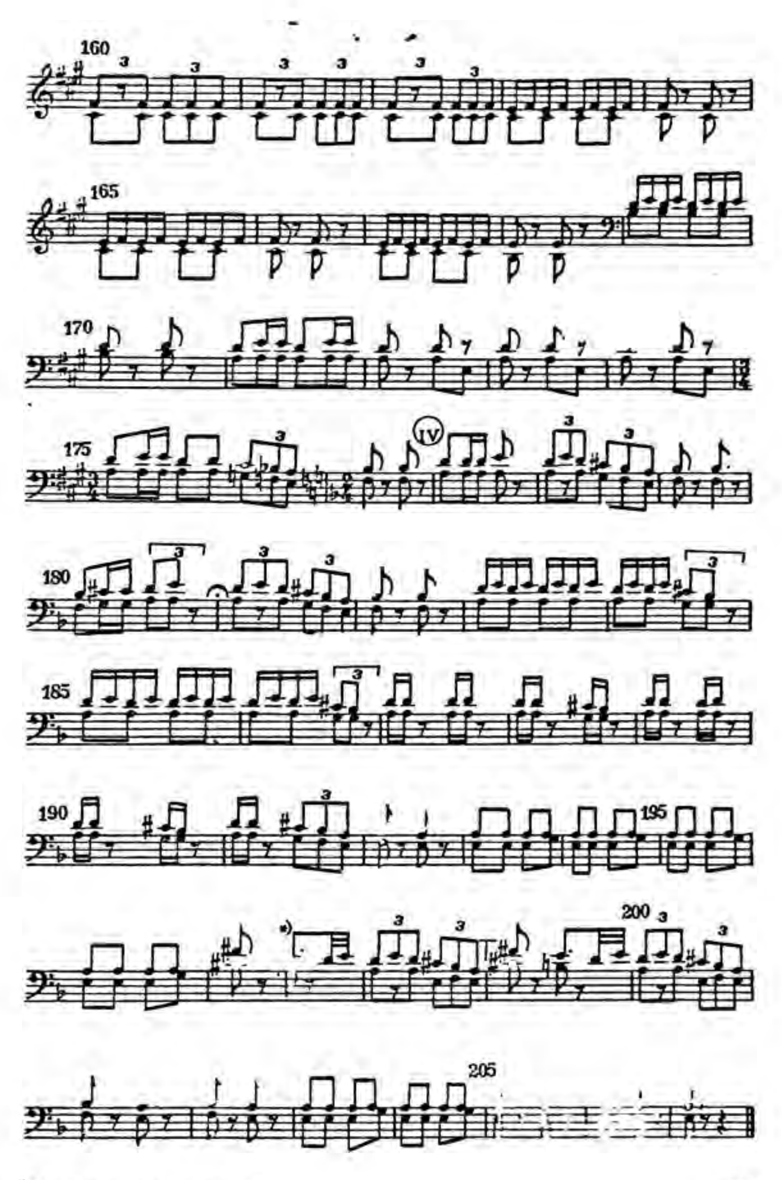




25
2
30
3
35
3
40
45
3
50
II
1
3
55
60
2
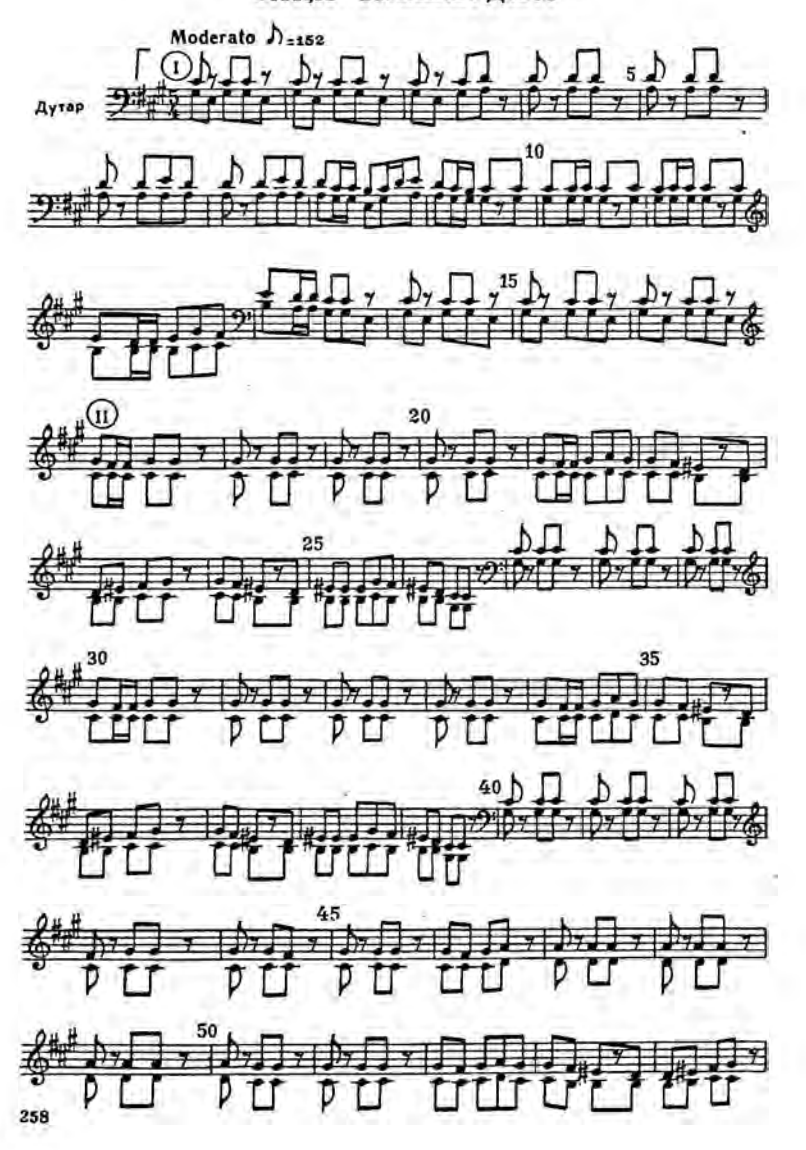

65
70
3
75
80
85
4
90
95
100
105
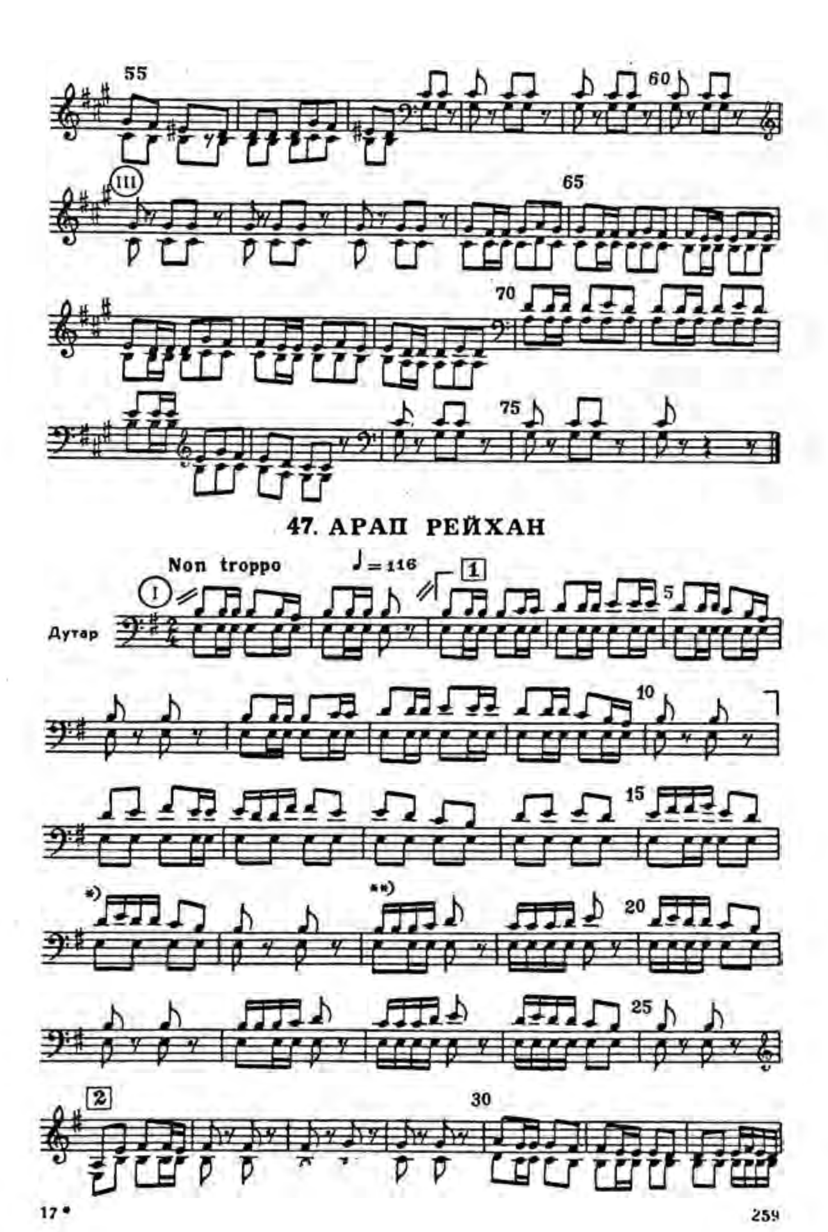

110
1
III
115
120
2
125
130
135
140
3
145
150
155
4
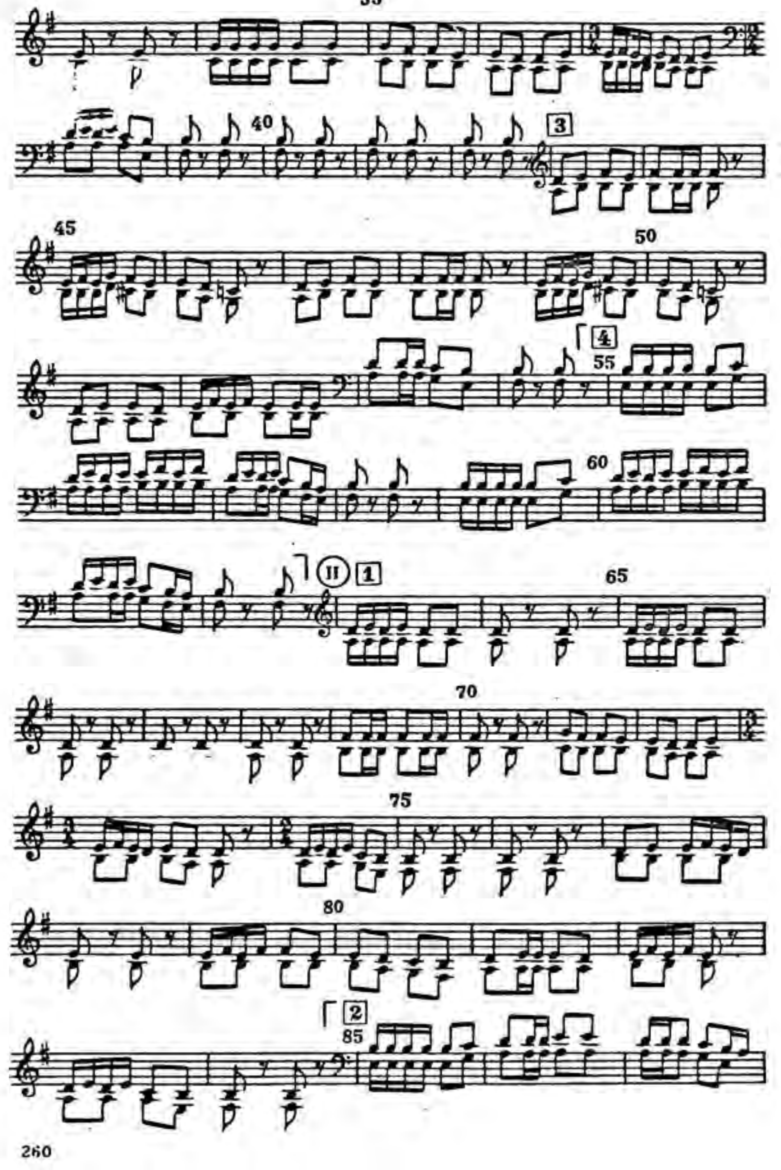


160
165
170
175
IV
180
185
190
195
*)
200
205
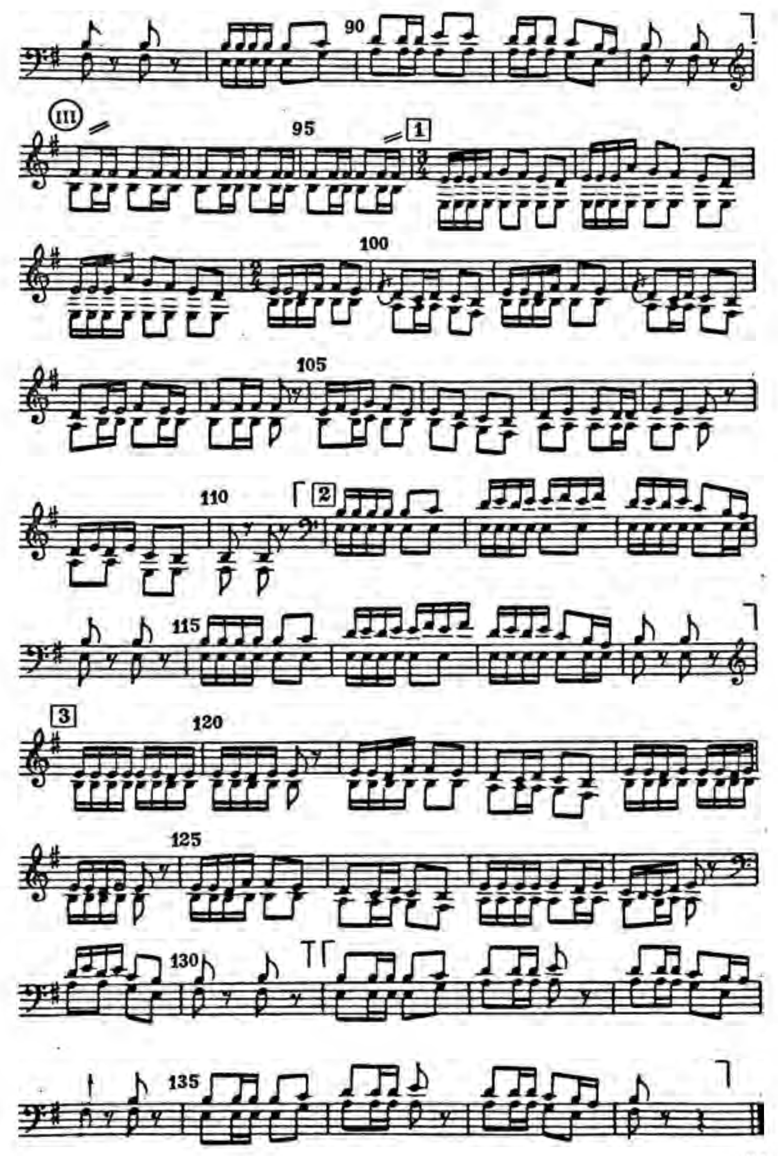
46. САЯТ ХАН, ХЕМРАНЫ САҢА ТАБШЫРДЫМ
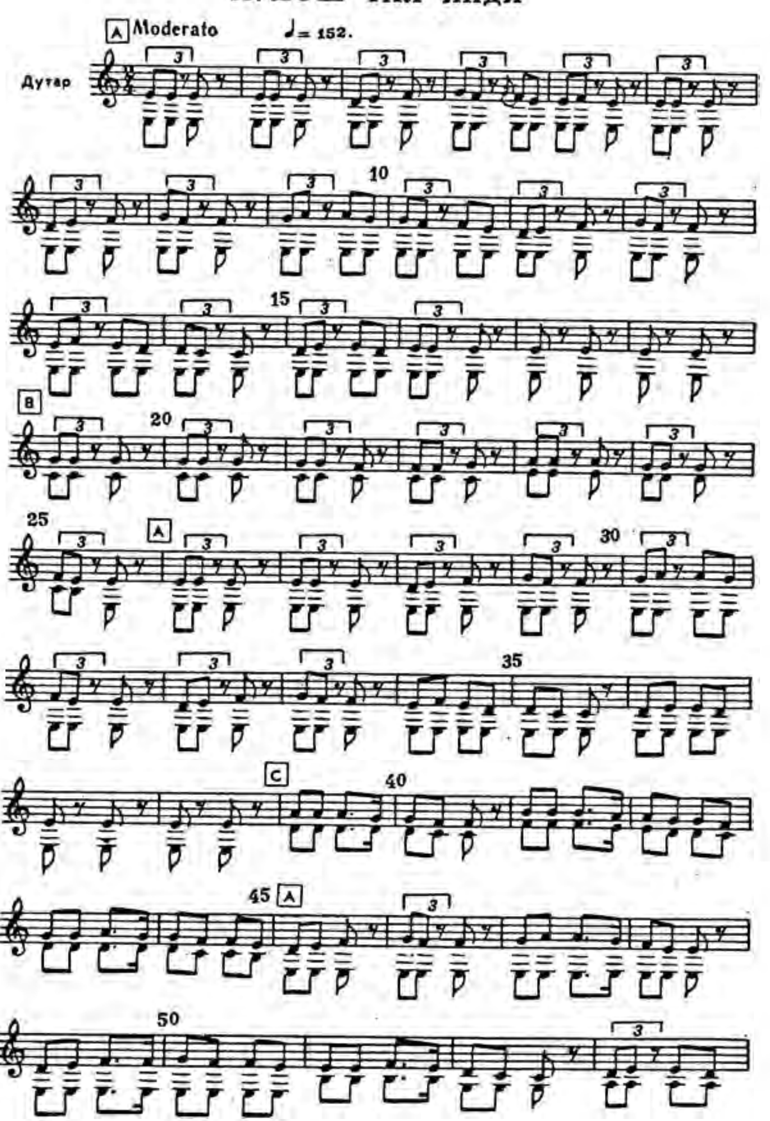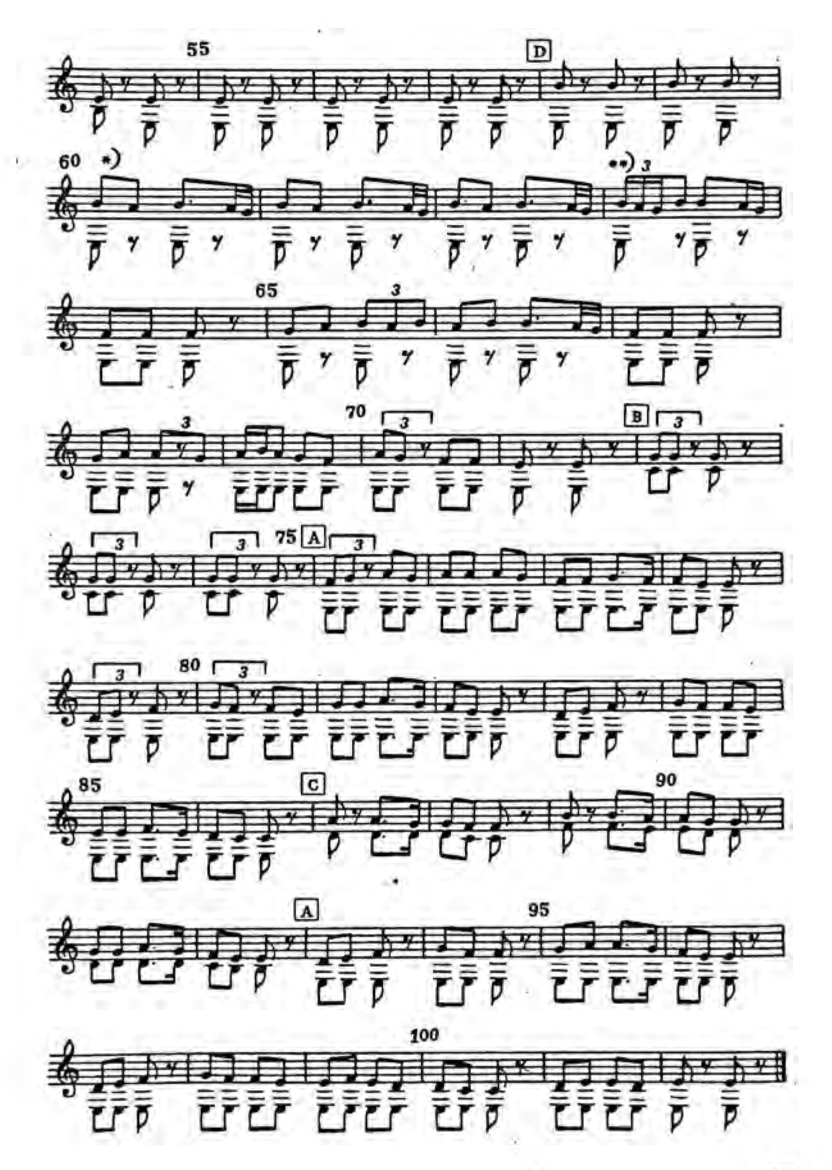




55
60
III
65
70
75
47. АРАП РЕЙХАН
Non troppo
♩= 116
I
Дутар
1
5
10
15
*)
**)
20
25
2
30


35
40
3
45
50
4
55
60
II
1
65
70
75
80
2
85
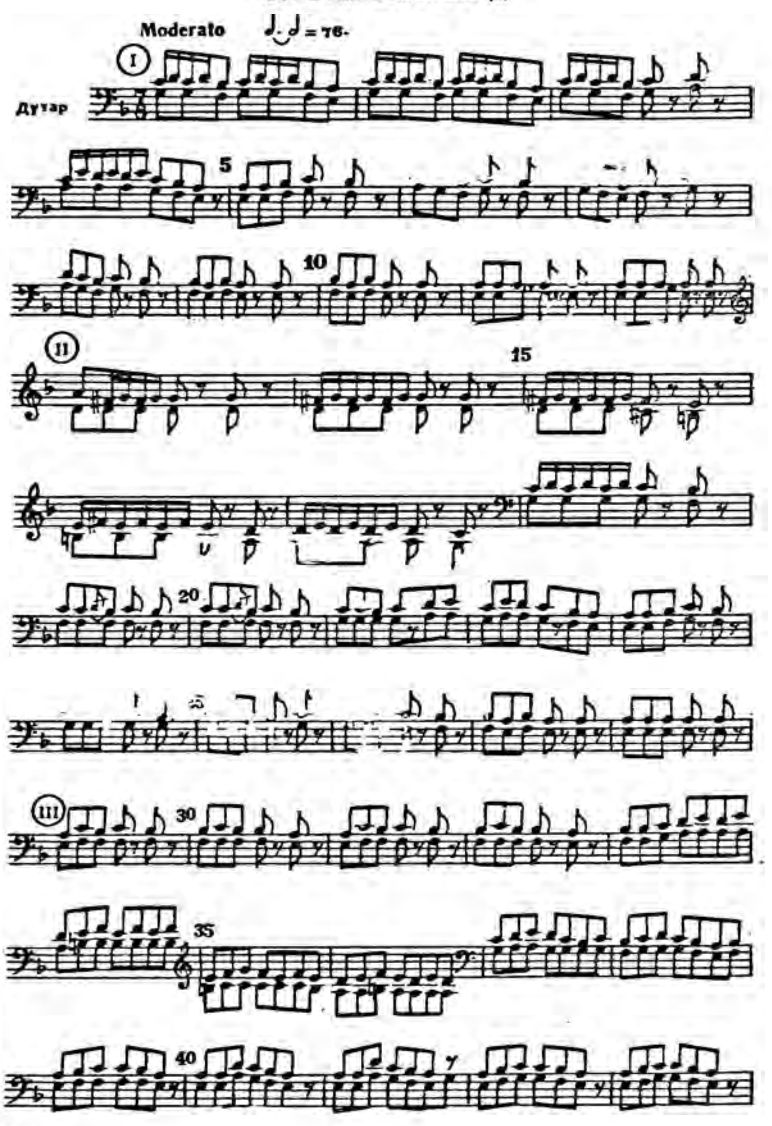

90
III
95
1
100
105
110
2
115
3
120
125
130
135
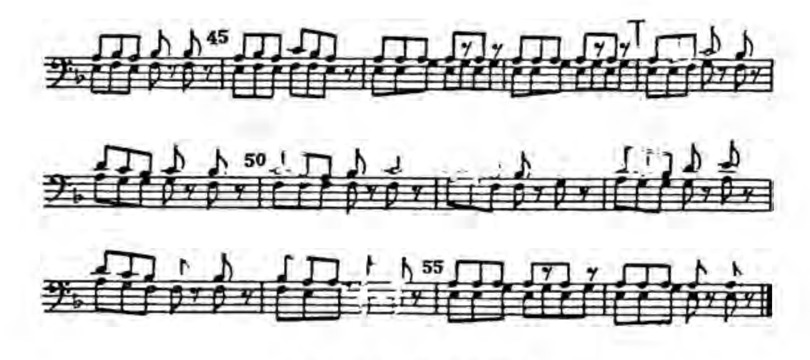
48. ХОШ ГАЛ ИНДИ




55
D
60 *)
**) 3
65
3
70
3
B
3
75
A
80
85
C
90
A
95
100

49. БАГШЫЛАР(1)
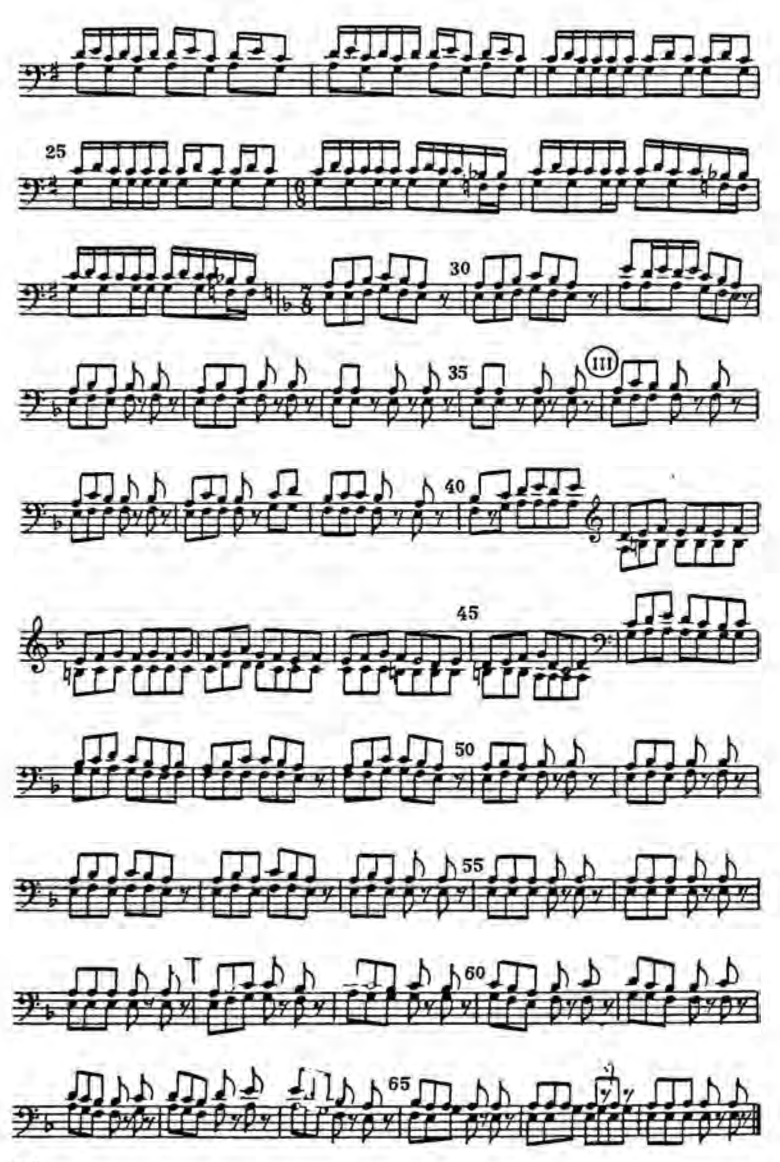




50. БАГШЫЛАР(2)

I Moderato ♩.♩ = 40.
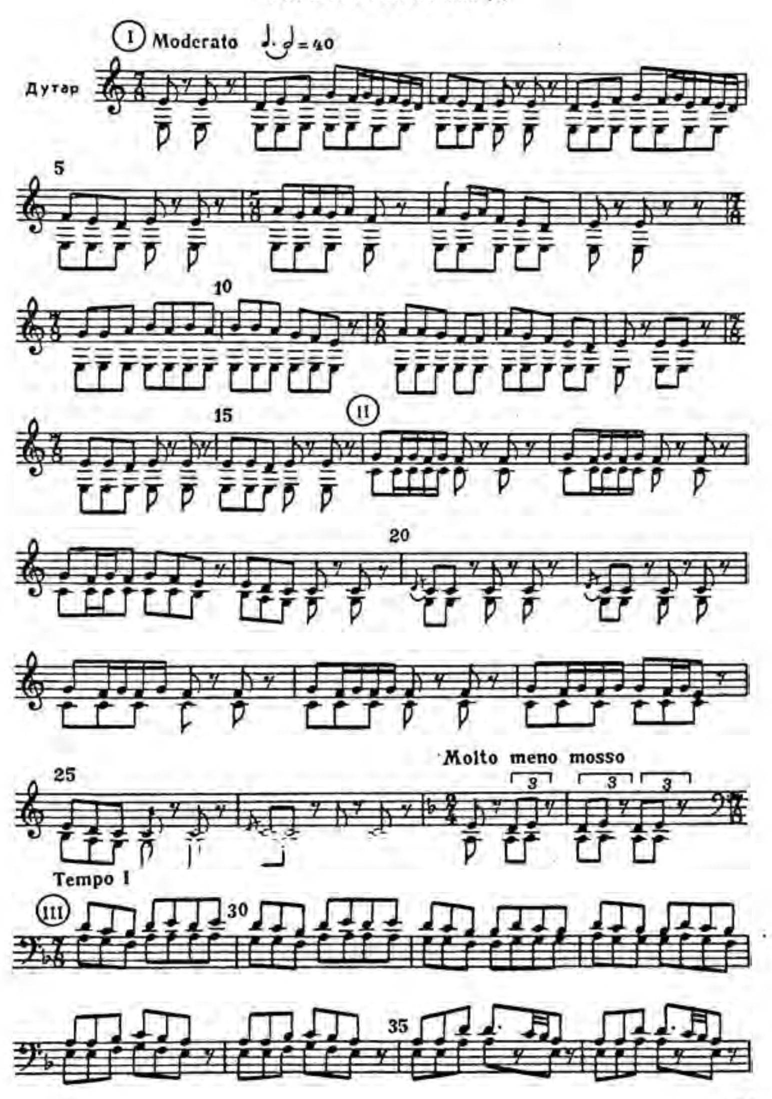
Дутар
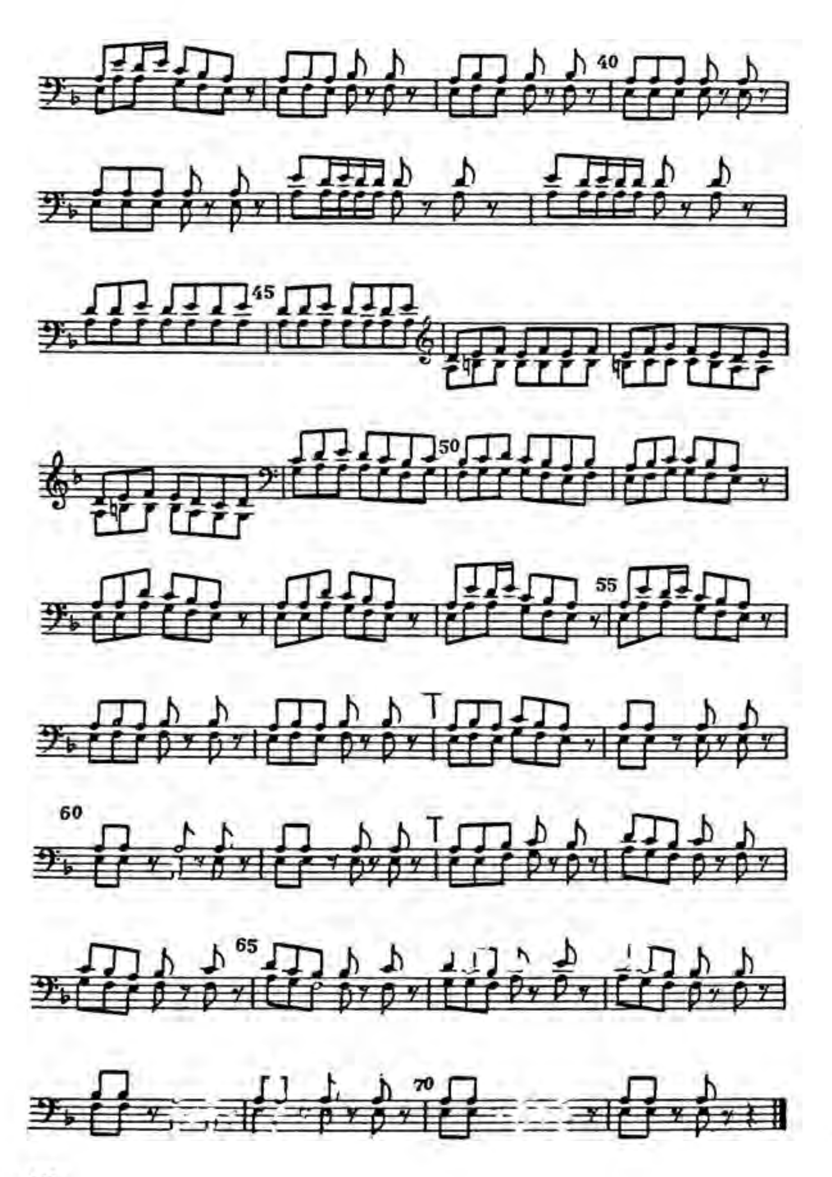
II



25
30
35
III
40
45
50
55
60
65
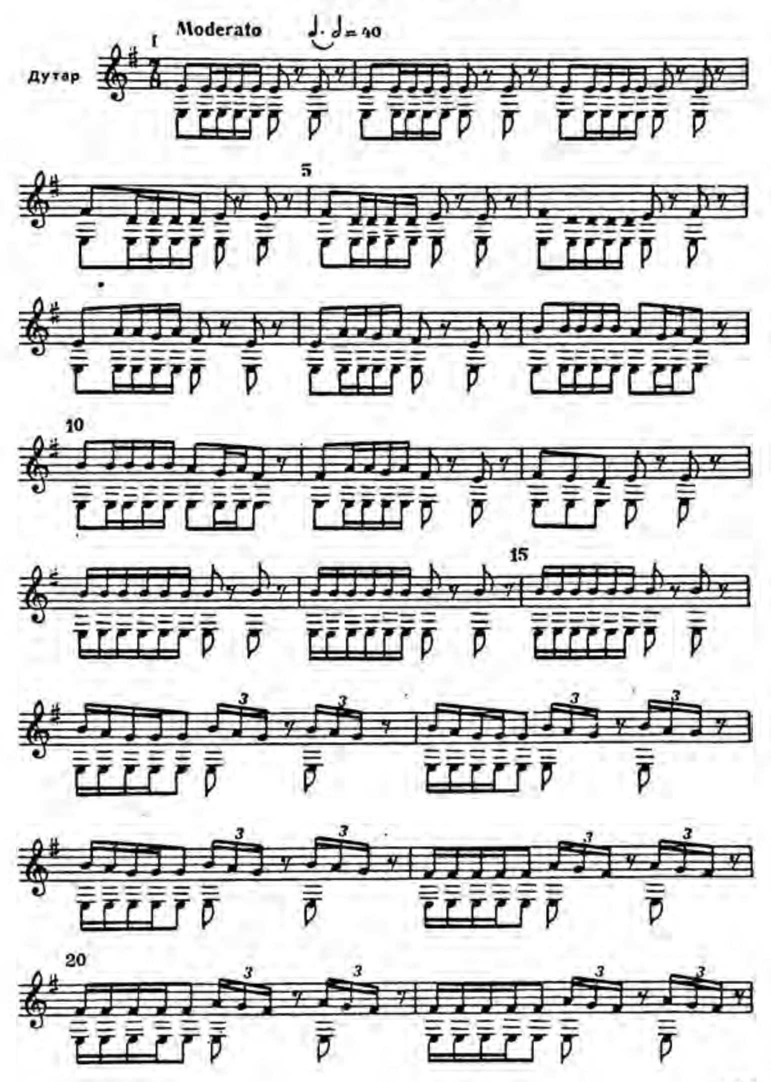
51. БАГШЫЛАР(3)
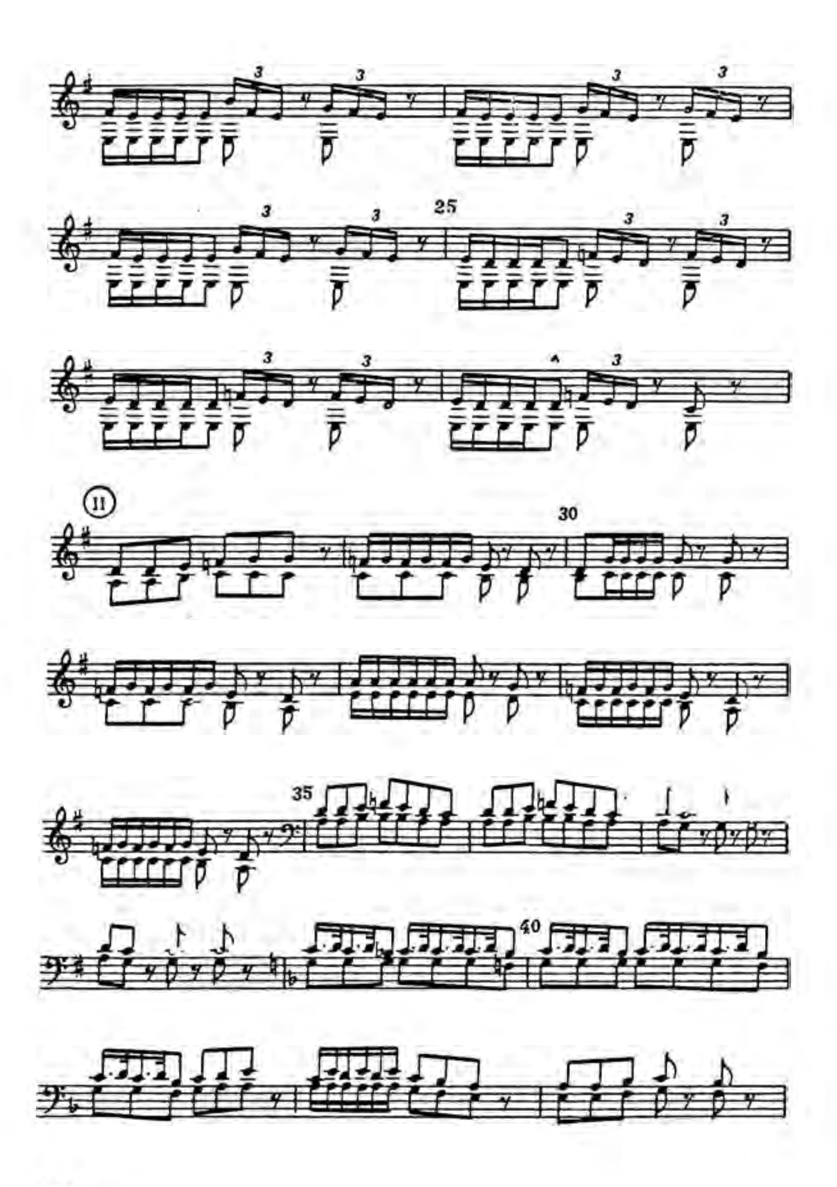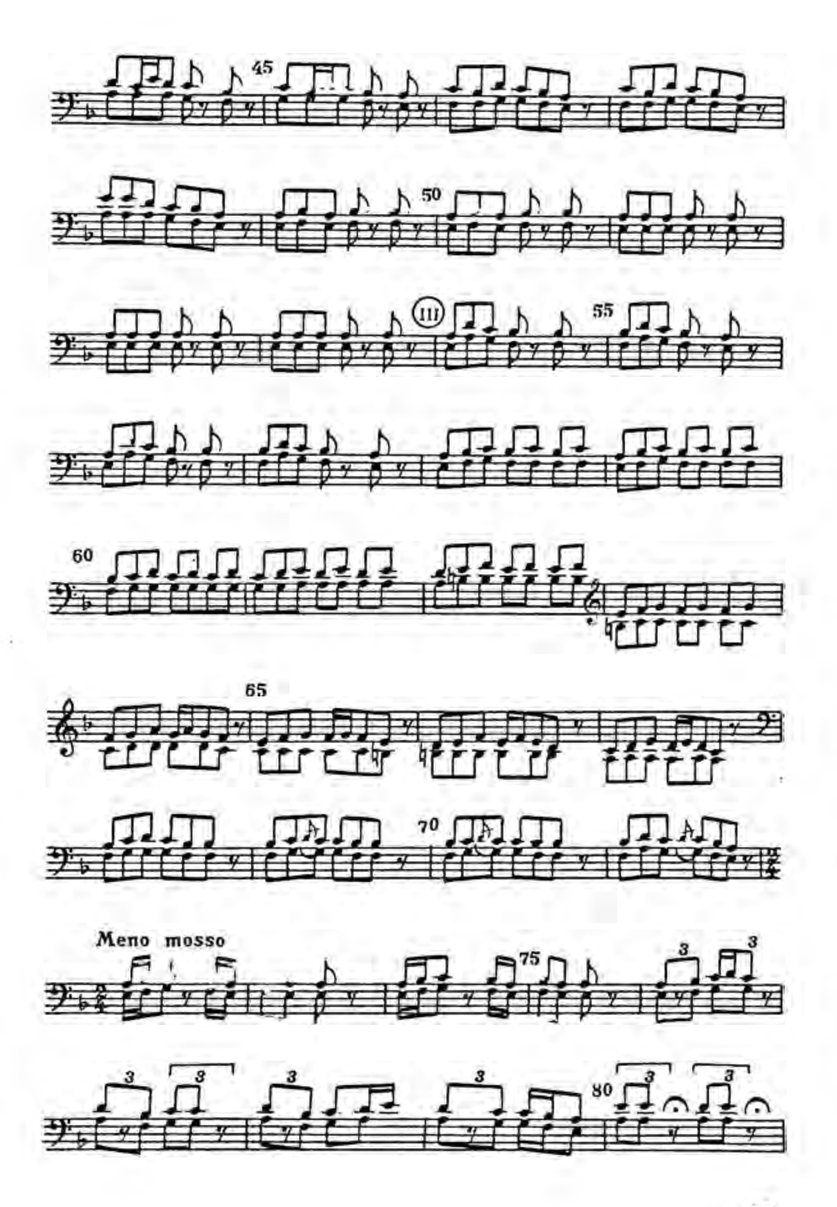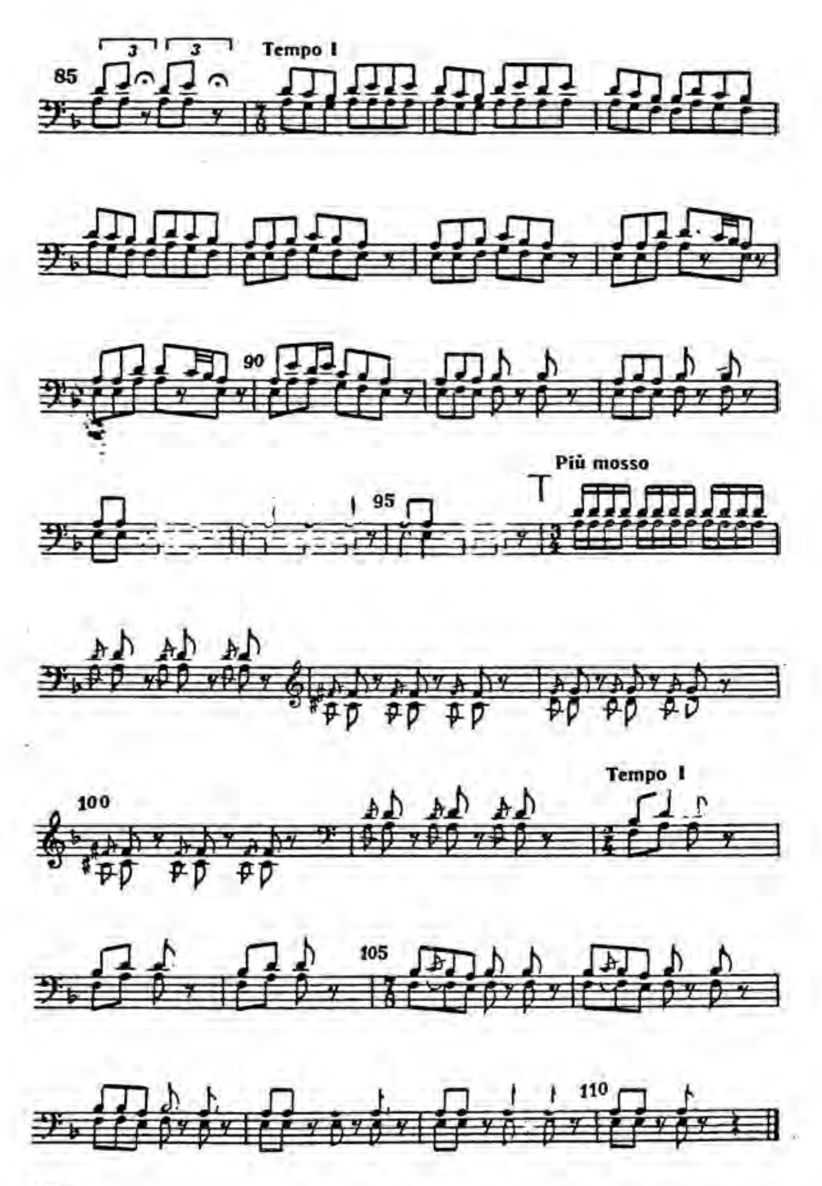




40
45
50
55
60
65
70

52. БАГШЫЛАР(4)

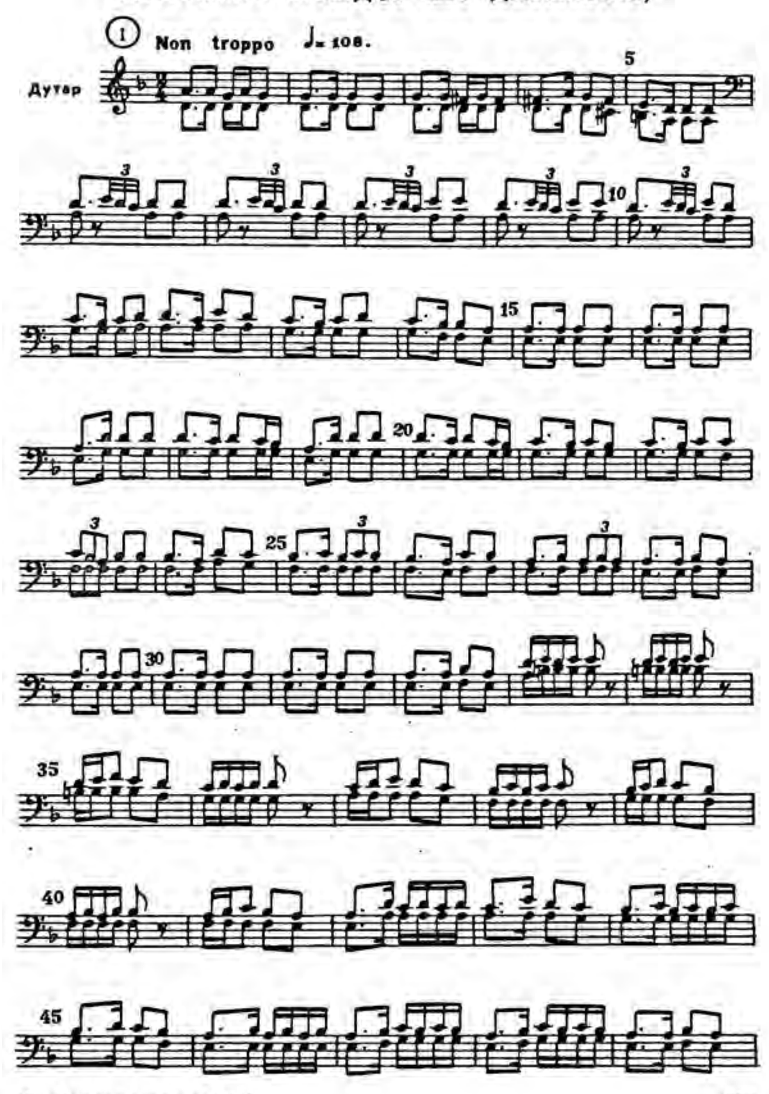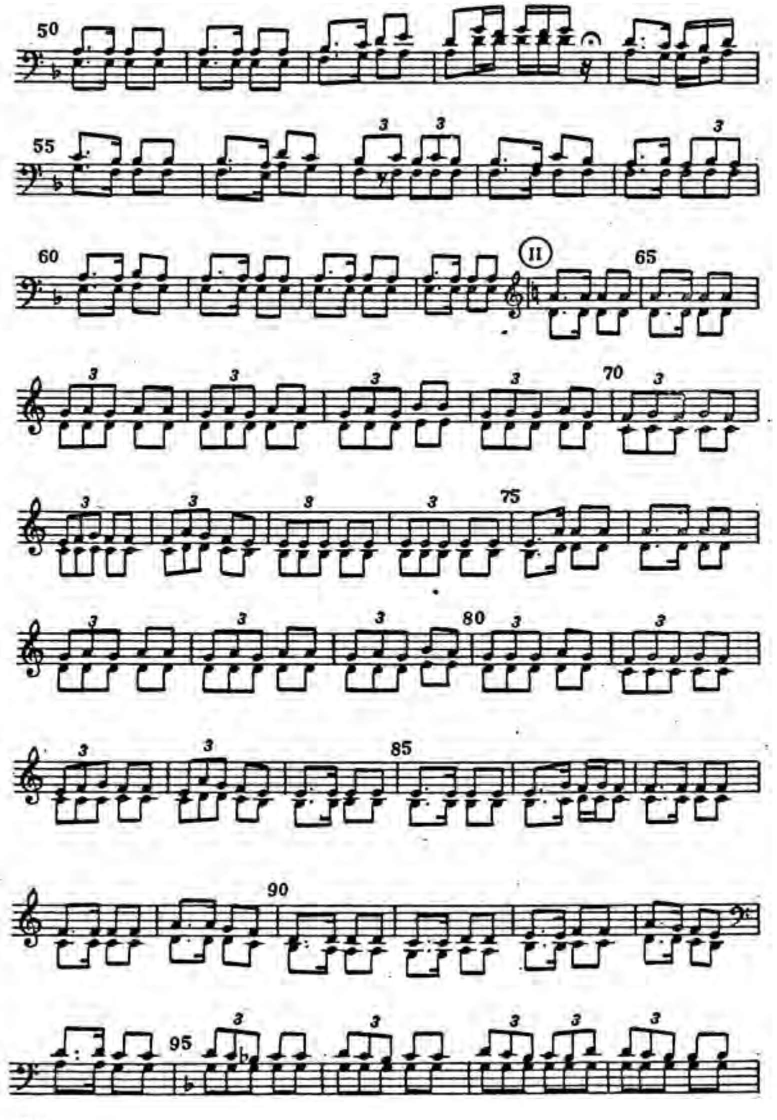



3
25
30
35
40

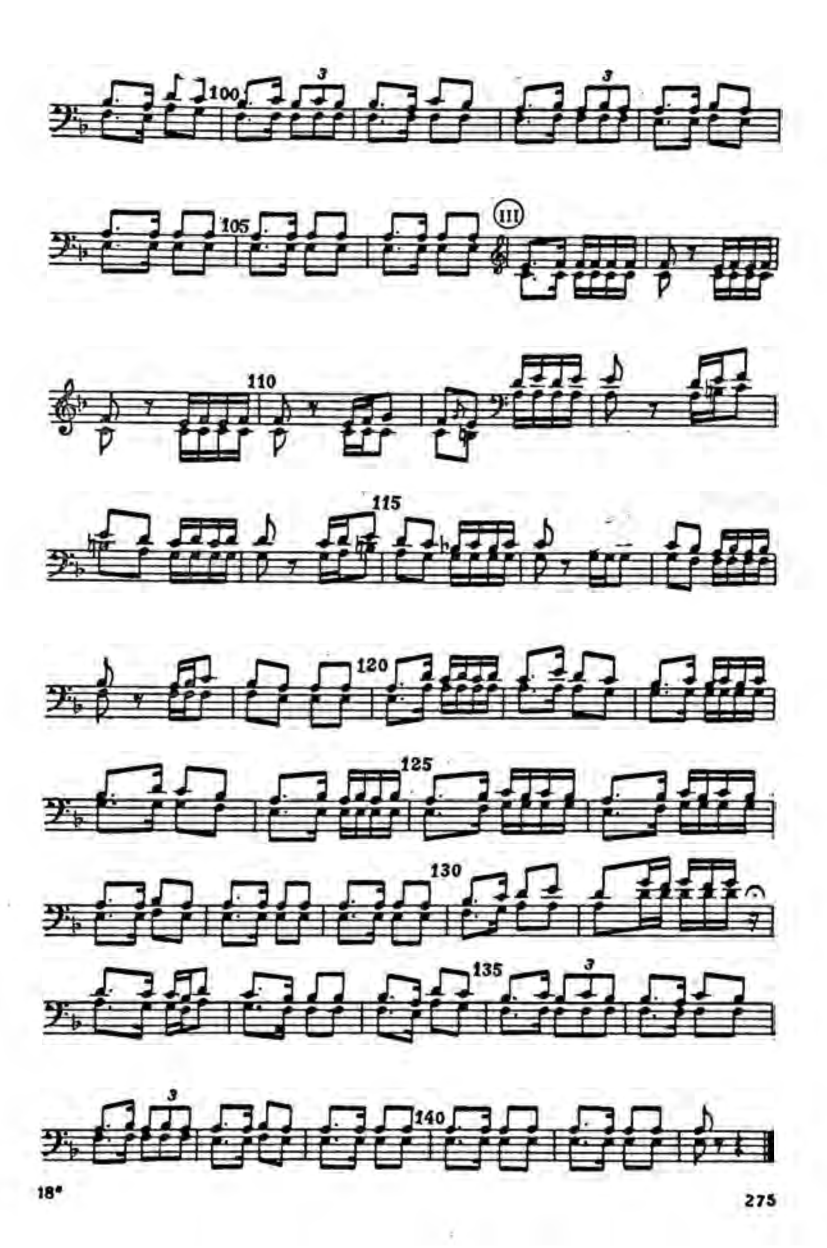

45
50
111
55
60
65
70
Meno mosso
75
80


85
3
3
Tempo I
90
Più mosso
95
100
Tempo I
105
110

53. ЗУЛМЫ КӨПДҮР ШО ДАГЛАРЫҢ
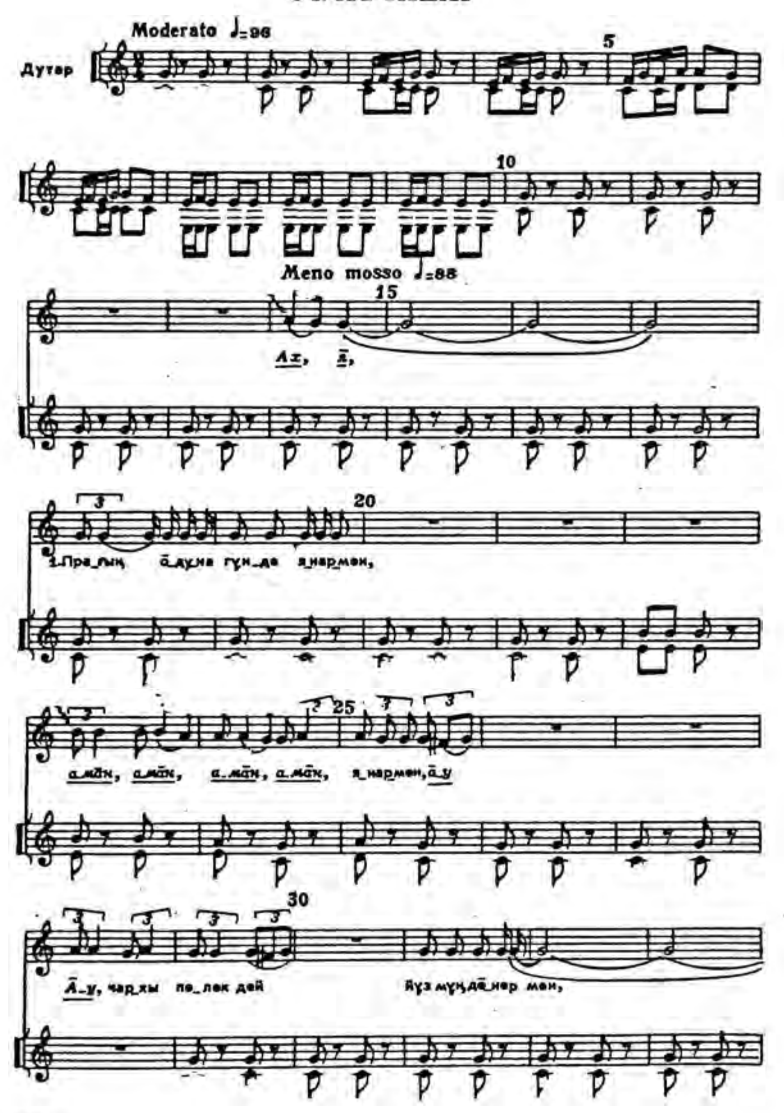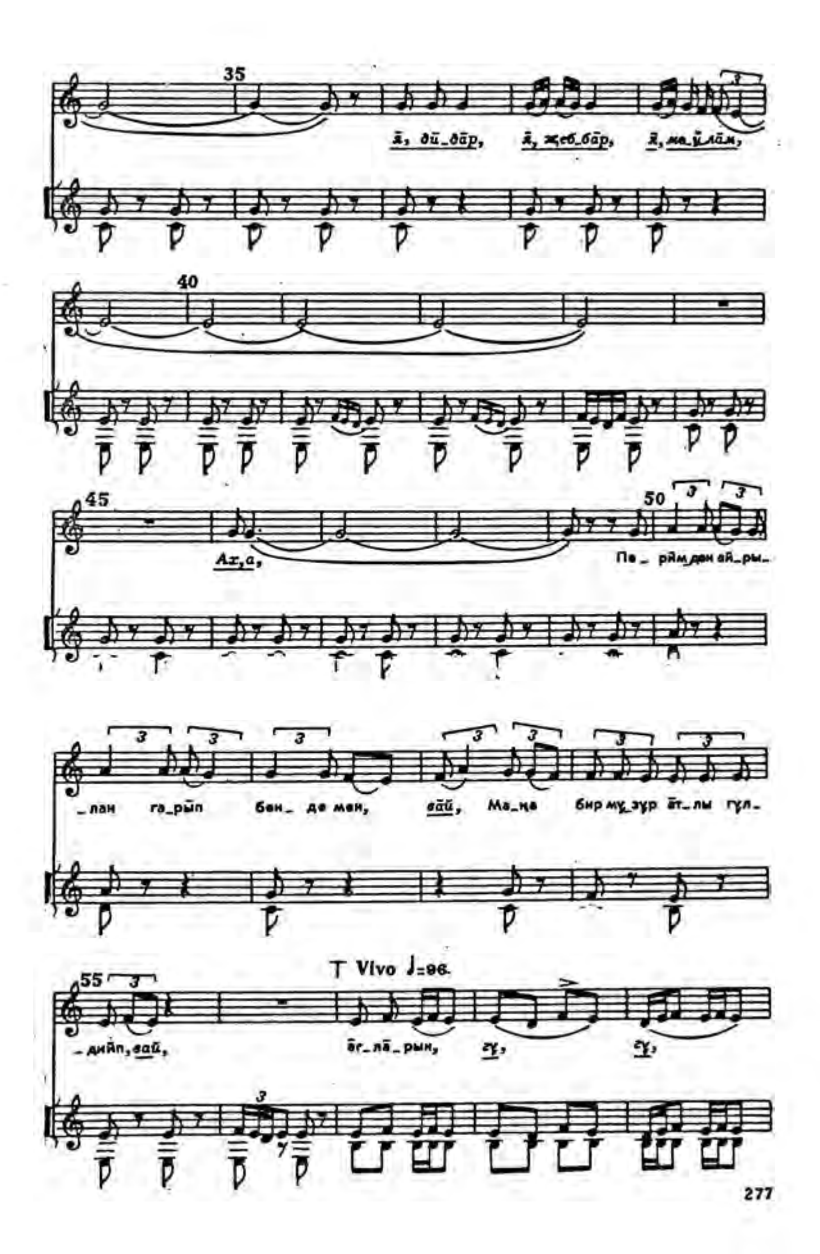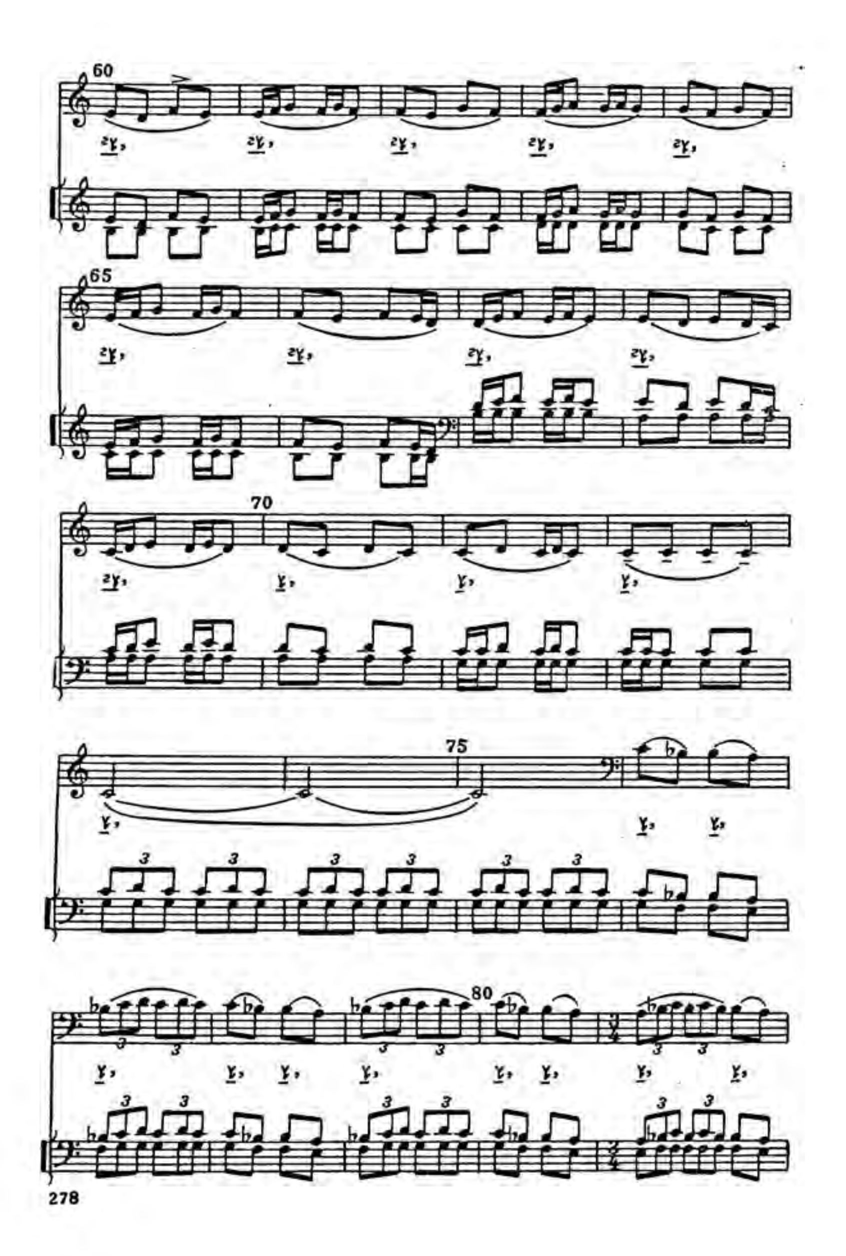






100
105
III
110
115
120
125
130
135
140
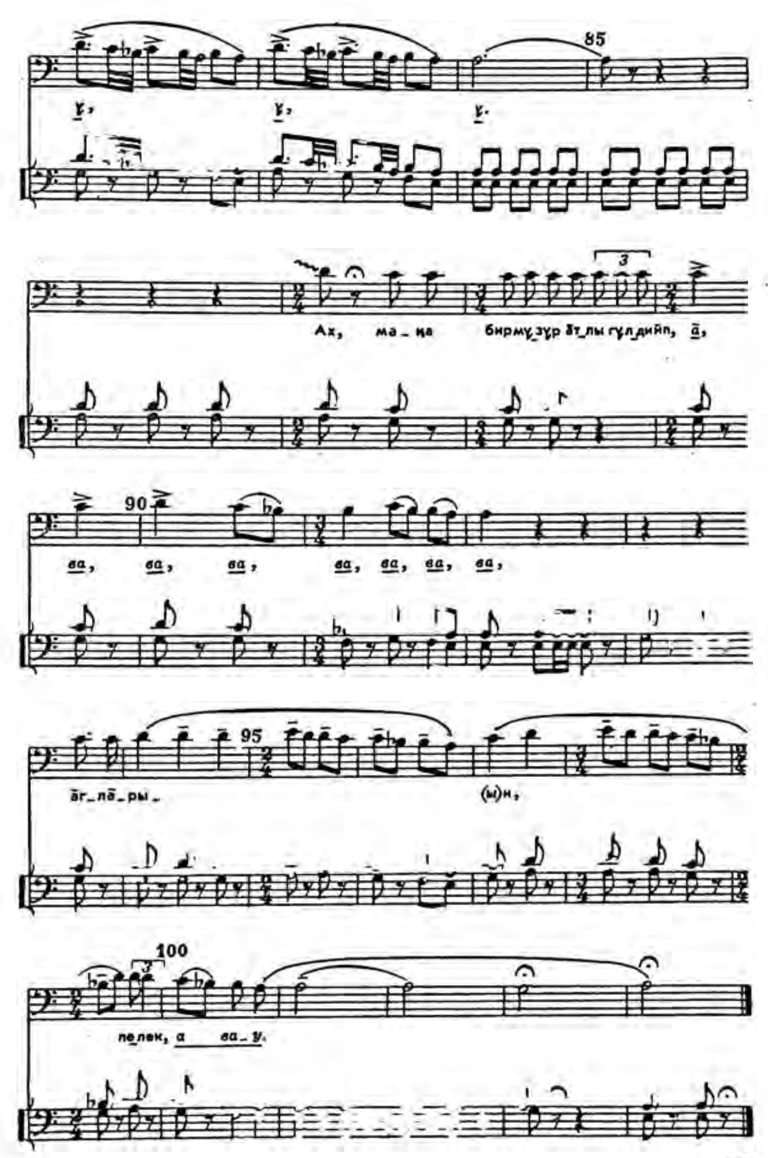
54. АТЧАПАР
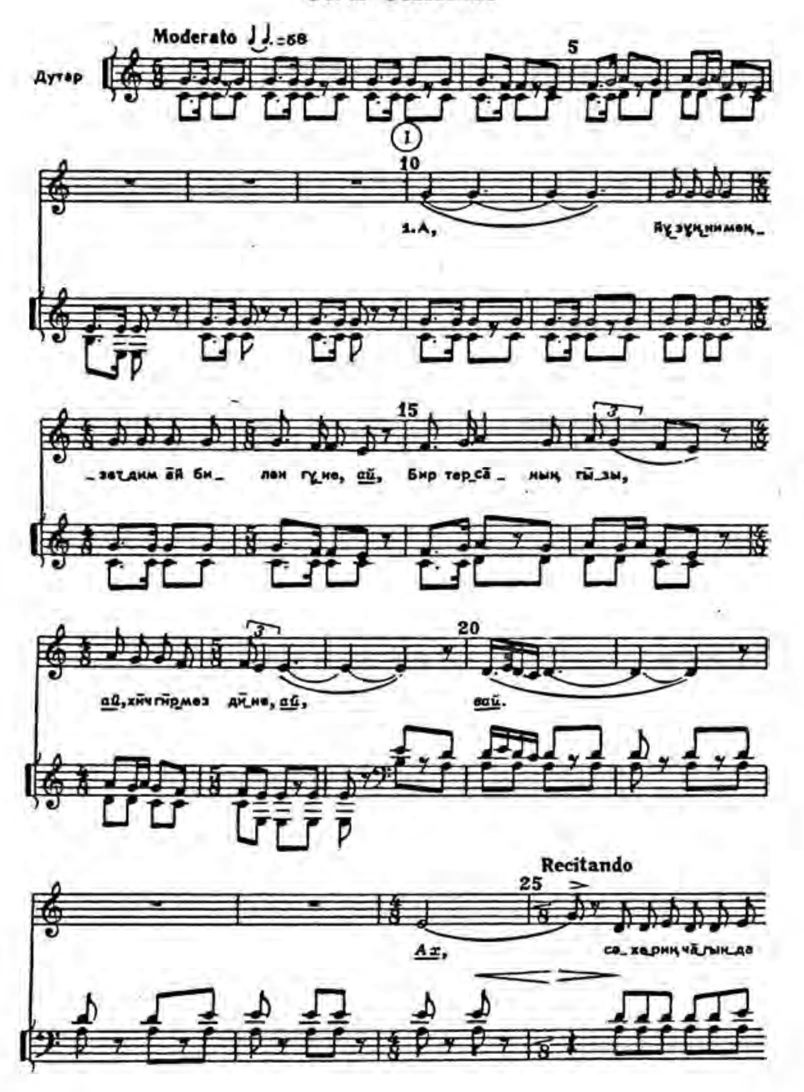


Moderato ♩=96
Дутар
Meno mosso ♩=88
Ах, ā,
1.Пра_лың ā_дуна гүн_де я_нар_мен,
а_мāн, а_мāн, а_мāн, а_мāн, я_нар_мен, ā_у
Ā_у, чар_хы пе_лек дей йүз мүңдē_нер мен,


35
я̄, дӣ_бāр,
я̄, жеб_бāр,
я̄, ма_ӳлāм,
40
45
Ах, а,
50
Пе_ рим ден ай_ры_
_лан га_рып бен_ де мен, вай, Ма_ңа бир мү_зүр ӓт_лы гүл_
55
_дийп, вай,
Vivo ♩=96.
ӓг_лā_рын, гү, гү,
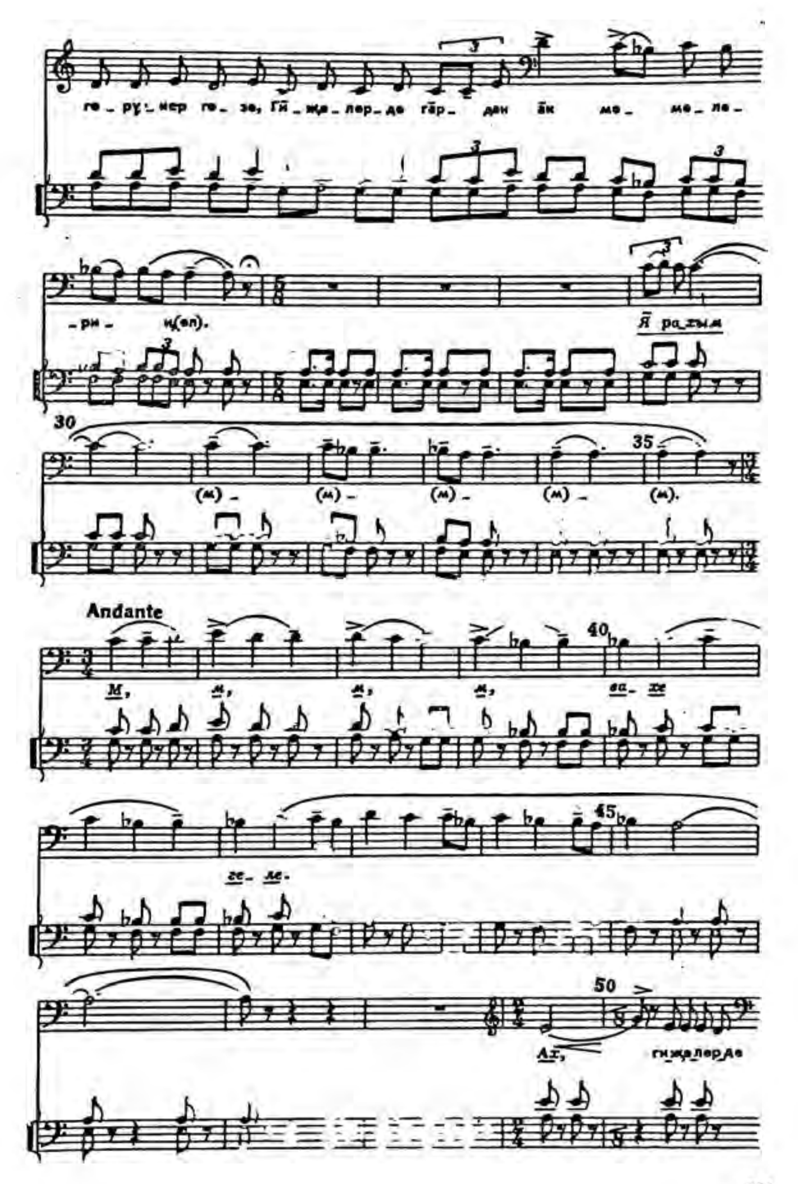

60
65
70
75
80
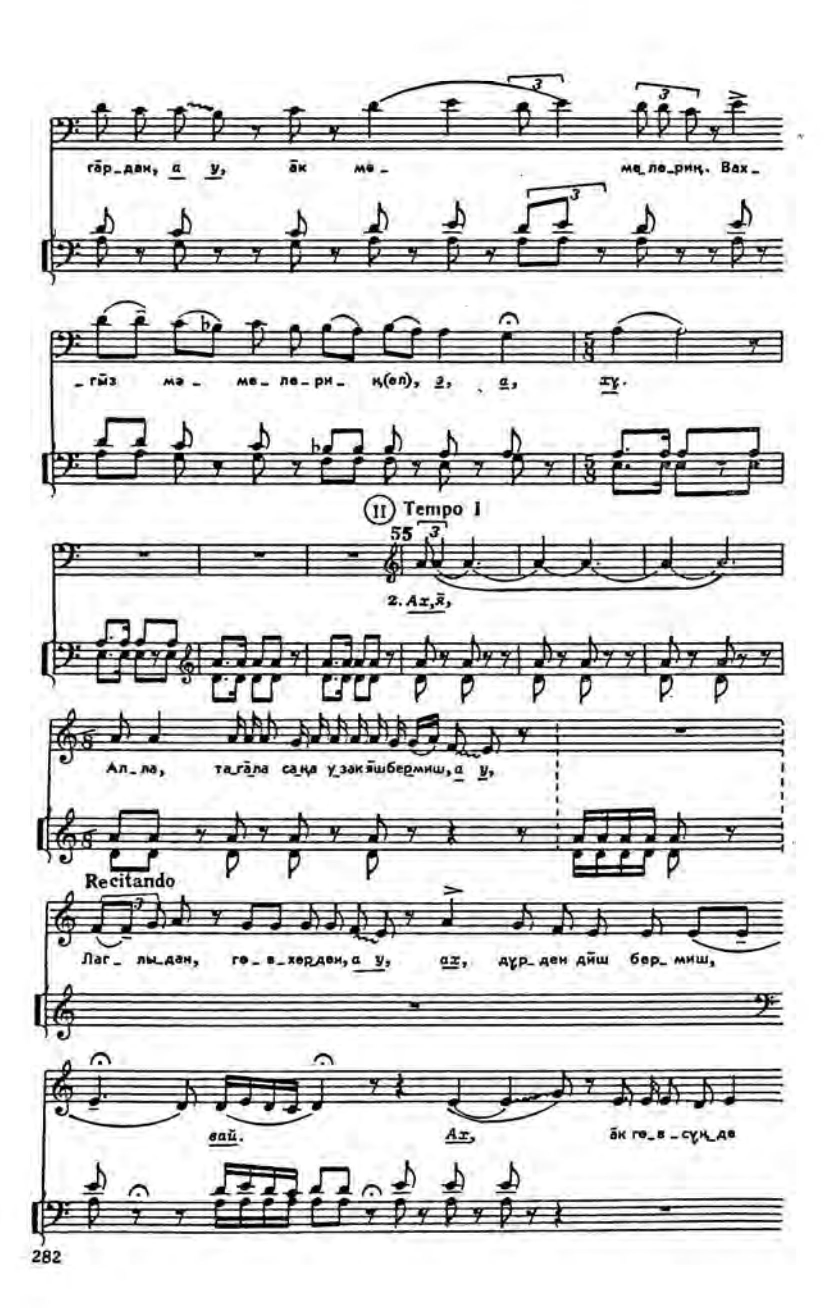

85
Ах, ма_ңа бирмүзүр ӓт_лы гүлдийп, а̄,
90
ва, ва, ва, ва, ва, ва, ва,
95
ӓг_лӓ_ры_ (ы)н,
100
пелек, а ва_у.
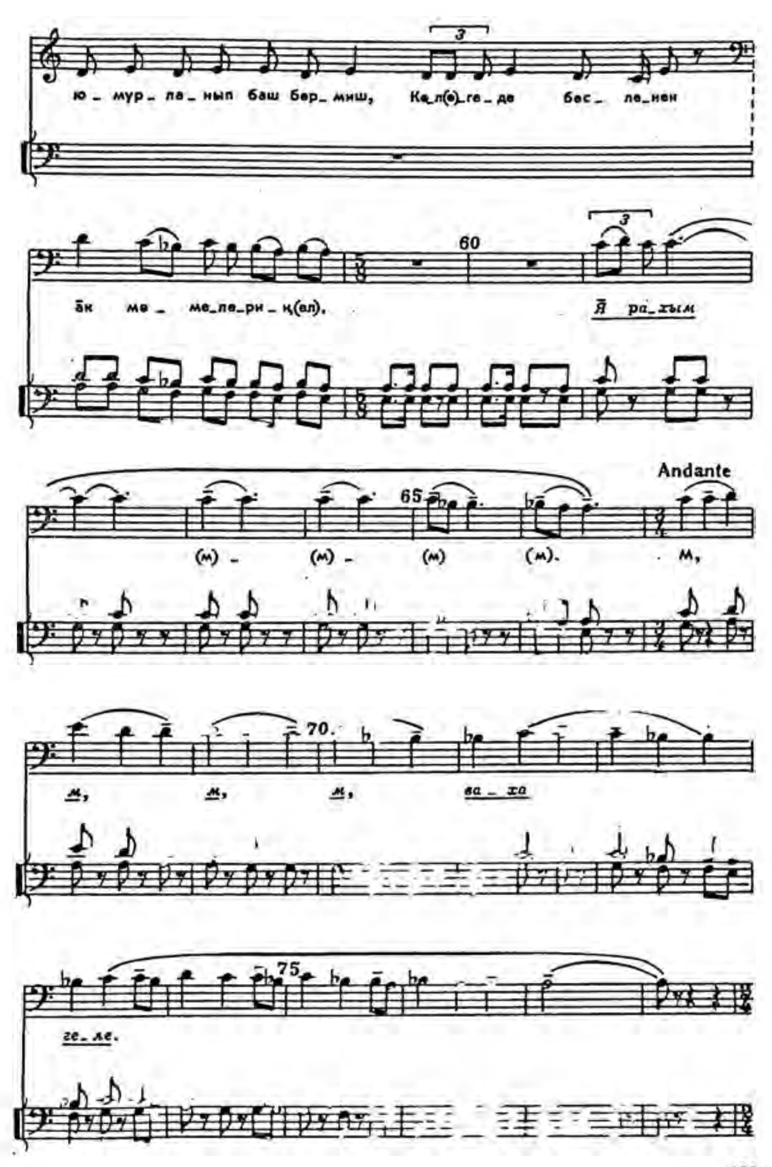
55. Я РАХЫМ
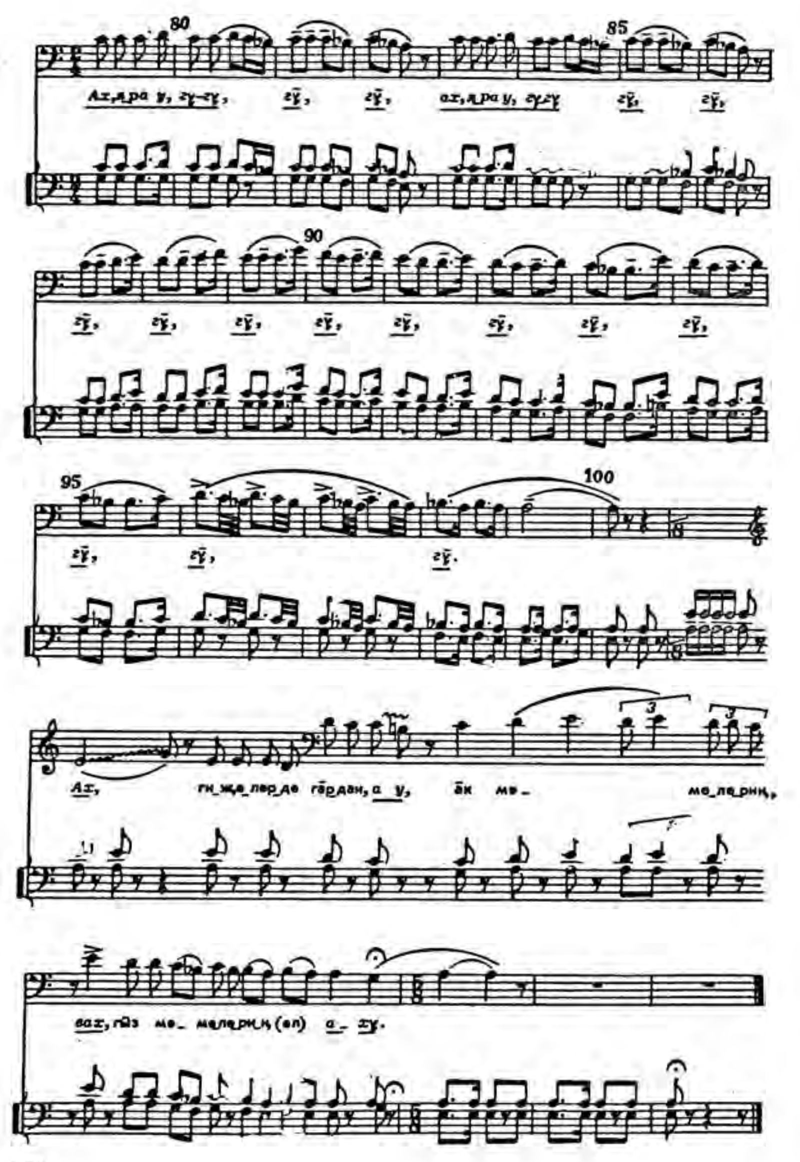


Moderato ♩♩.=58
Дутар
5
10
1. А,
Яӯзӯңимеӊ_
_зет_дим ӓй би_
лен гӯ_не, ай,
15
Бир тер_сӓ_
ның гы_зы,
ай, хйчгйр_мез
ди_не, ай,
20
вай.
Recitando
25
Ах,
се_хериң чӓ_лын_да

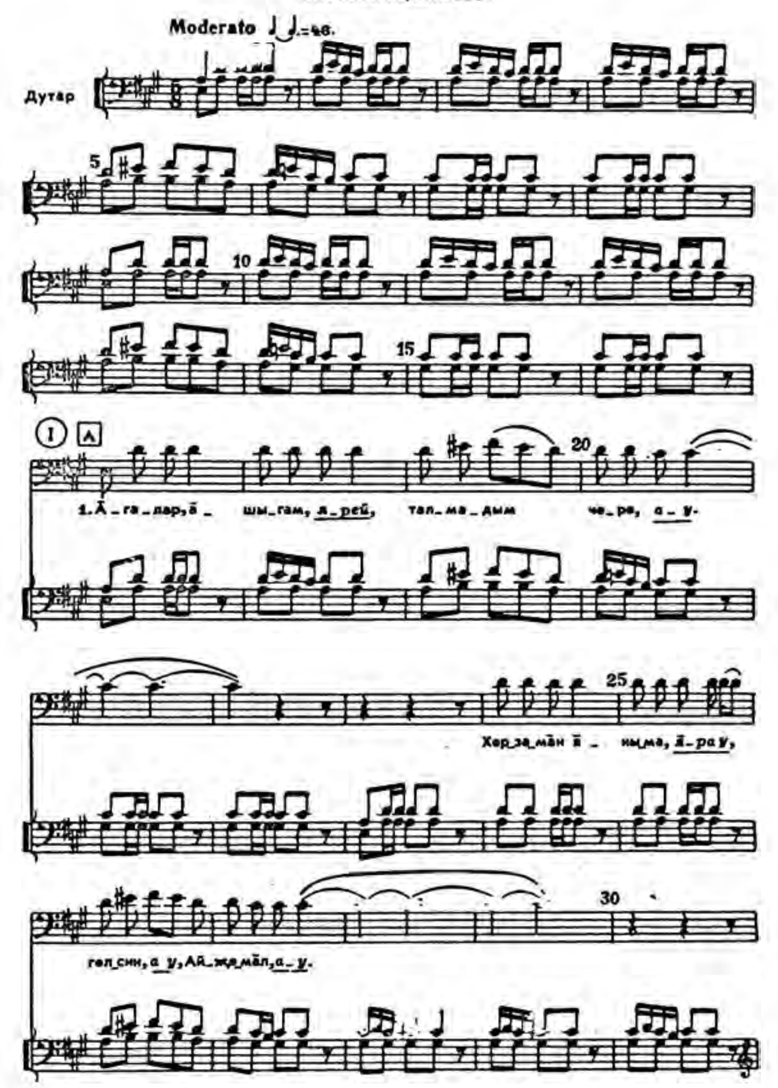

ге_рӱ_нер ге_зе, Гӣ_жа_лер_де гāр_ дан āк ме_ ме_ле_
_ри_ ц(ел).
Я ра_зым
30
35
(м)_ (м)_ (м)_ (м)_ (м).
Andante
40
М, м, м, м, ва_ хе
45
ге_ ле.
50
Ах, гижалерде


гäр_дан, а у, äк ме_ ме_ле_риң. Вах_
гыз мə ме_ле_ри_ ң(ел), э, а, ху.
II Tempo I
55
2. Ах, я,
Ал_ла, та_гäла са_ңа у_зак яш бер_миш, а у,
Recitando
Лаг_ лы_дан, ге_в_херден, а у, ах, дүр_ден дiш бер_миш,
вай. Ах, äк ге_в_сүң_де
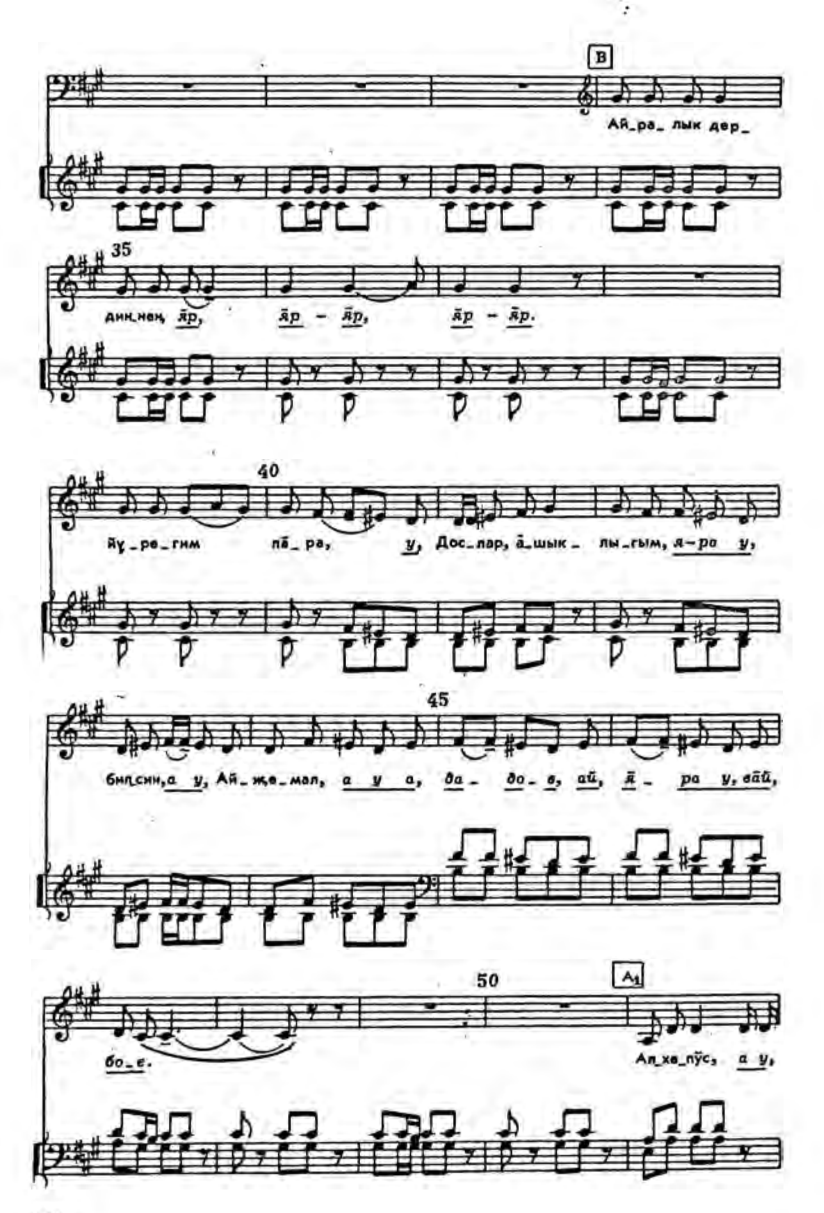

ю_мур_ла_нып баш бер_миш, Ке_л(е)_ге_де бес_ле_нен
ӑк ме_ме_ле_ри_ц(ел).
60
Я ра_хым
Andante
65
(м)_ (м)_ (м) (м). м,
70
м, м, м, ва_ха
75
ге_ле.
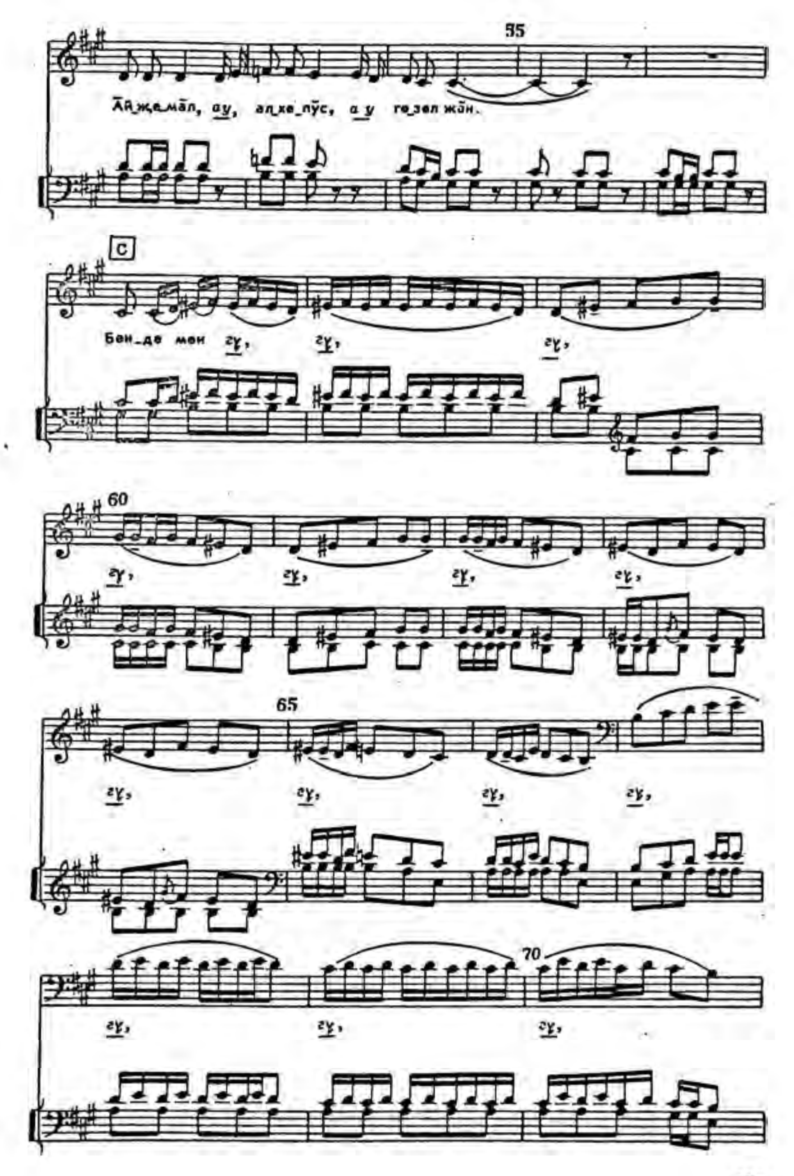

80
85
Ах, яра у, гү-гү, гү, гү, ах, яра у, гү-гү гү, гү,
90
гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү, гү,
95
100
гү, гү, гү.
Ах, ги-же-лер-де гӧр-дим, а у, ак ме- ме-ле-рин,
вах, гӧз ме- ме-ле-рин (ел) а- зу.
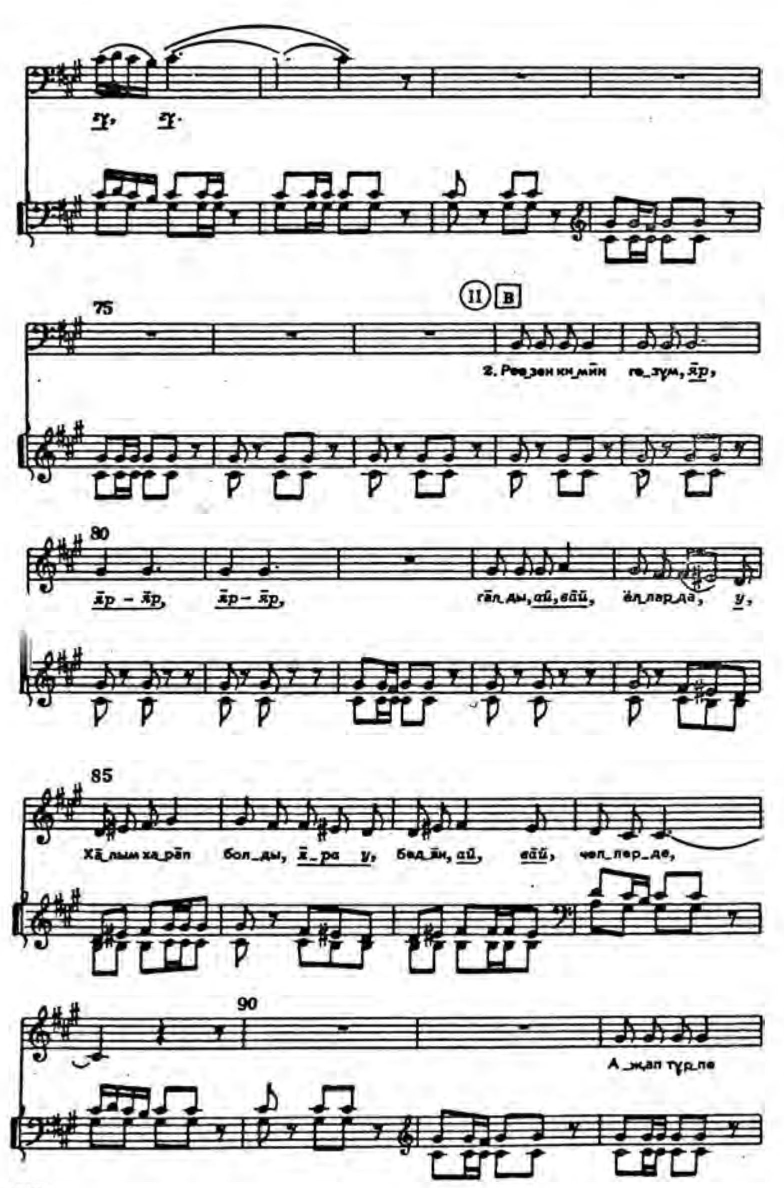
56. АЙЖЕМАЛ
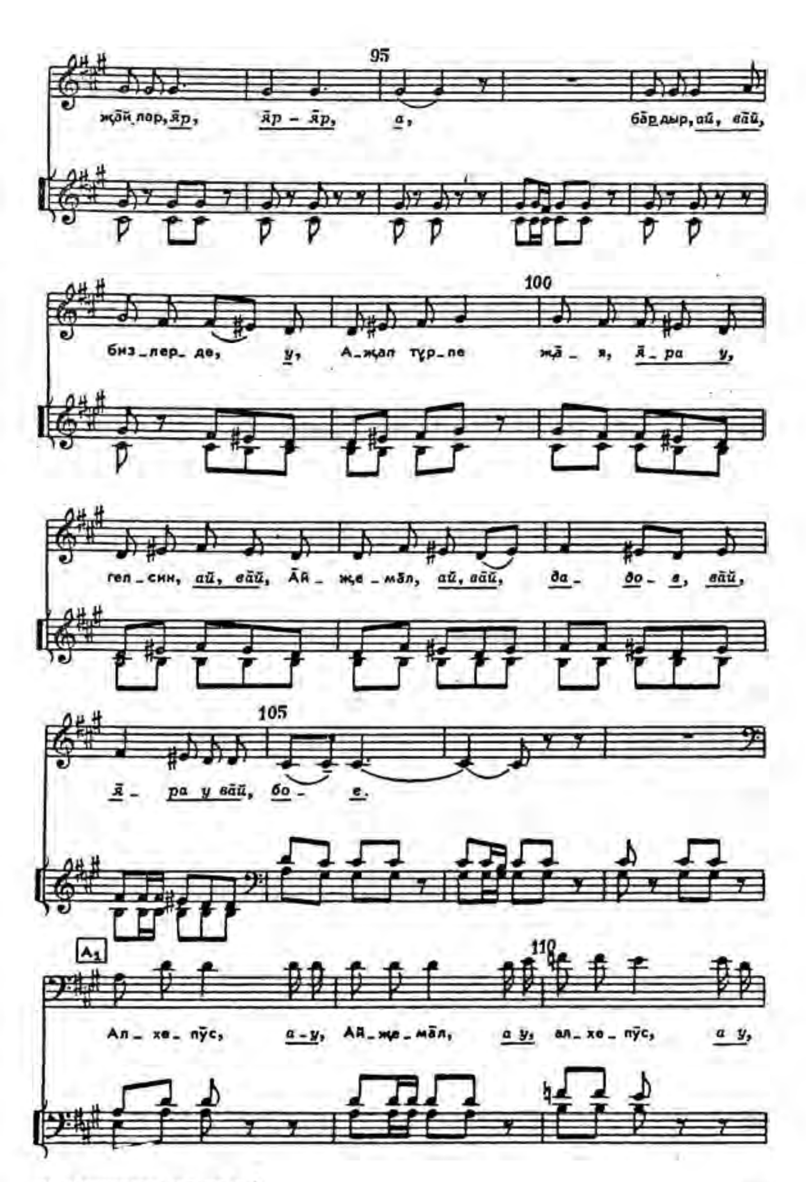


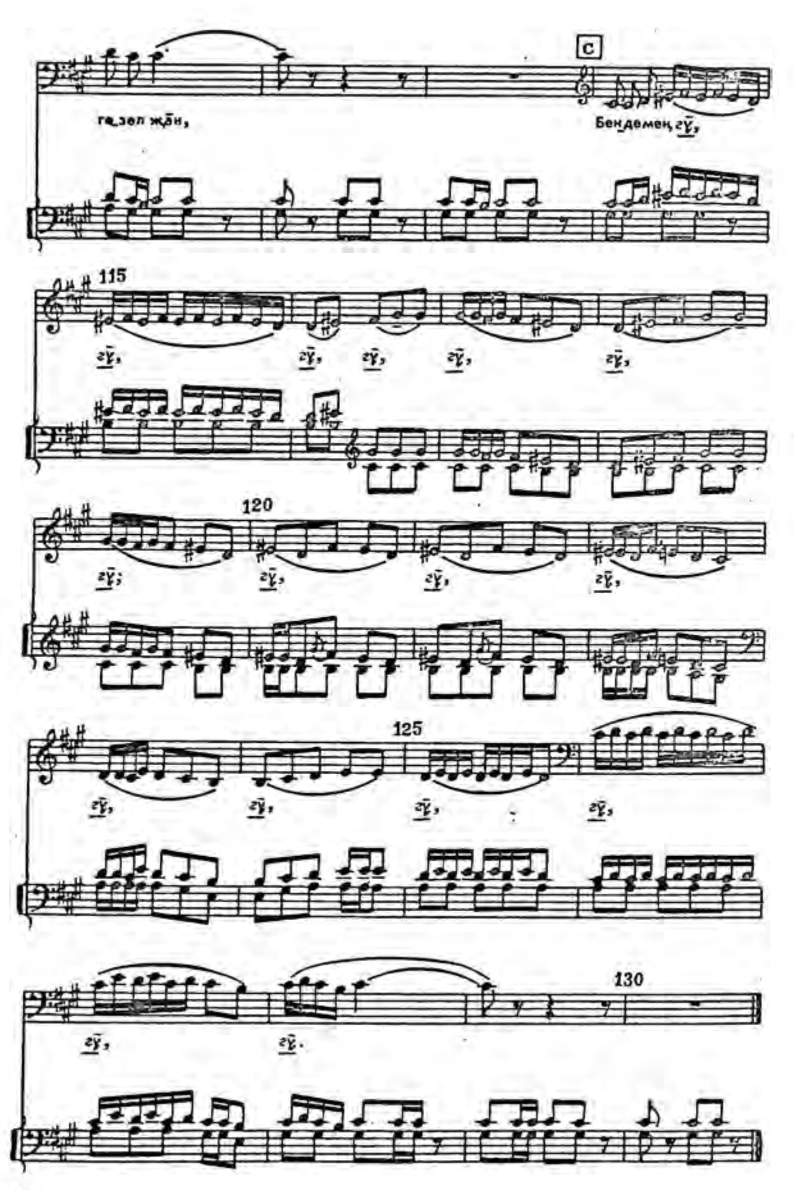
Moderato
Дутар
1. А̄ _ га _ лар, ā _ шы _ гам, я _ рей, тал _ ма _ дым че _ ре, а _ у.
Хер_за_мāн ӣ _ ньма, ӣ_ра у,
гел_син, а_у, Ай_жә_мāл, а_у.


B
Ай_ра_ лык дер_
35
дин_нең, я̄р, я̄р - я̄р, я̄р - я̄р.
40
Йү_ре_гим па̄_ра, у, Дос_лар, а̄_шык_ лы_гым, я-ра у,
45
бил_син, а у, Ай_же_мал, а у а, да_ до_ в, ай, я̄_ ра у, ва̄й,
50
A1
бо_е.
Ал_ха_пүс, а у,


55
Ā̄йҗемāл, ау, ал_хе_пӳс, а у ге_зел жӧн.
C
Бен_де мен гү, гү, гү,
60
гү, гү, гү, гү,
65
гү, гү, гү, гү,
70
гү, гү, гү,
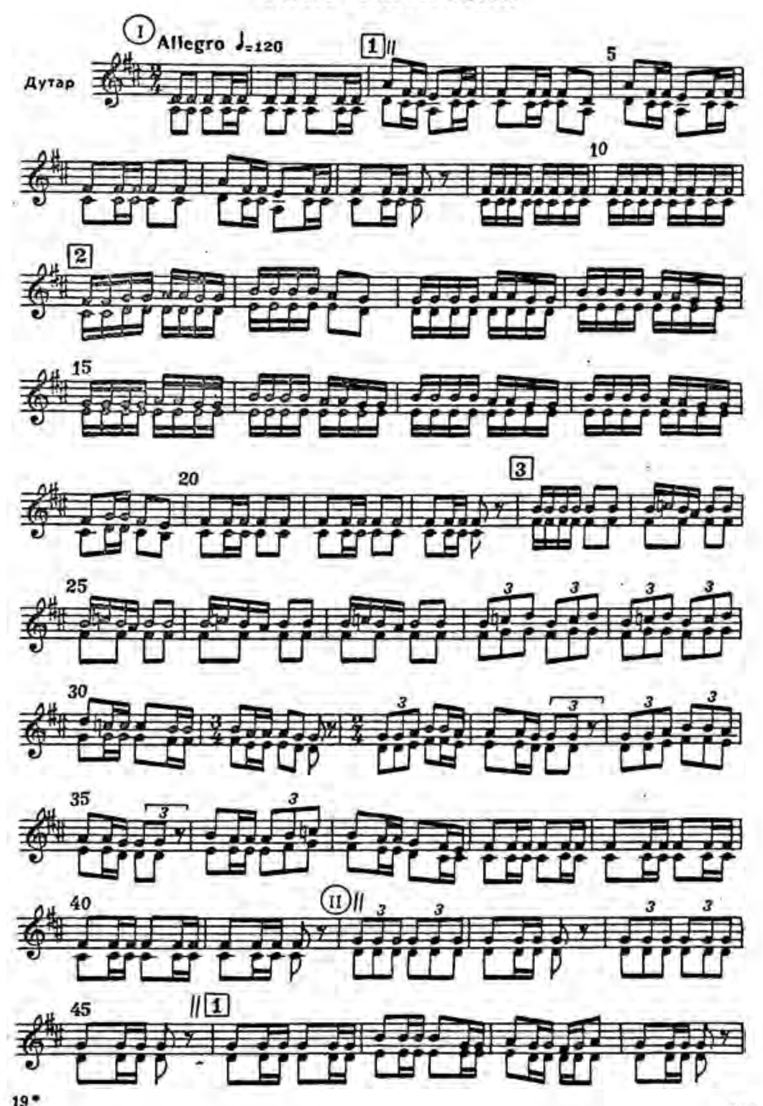

75
11
В
2. Реə_зен ки_мӗн ге_зум, ӗр,
80
ӗр – ӗр, ӗр – ӗр,
гӑл_ды, ай, вӑй, ӗл_лар_да, у,
85
Хӑ_лым ха_рӑп бол_ды, ӗ_ра у, бед_ӗн, ай, вӑй, чел_лер_де,
90
А_жап тӱр_ле
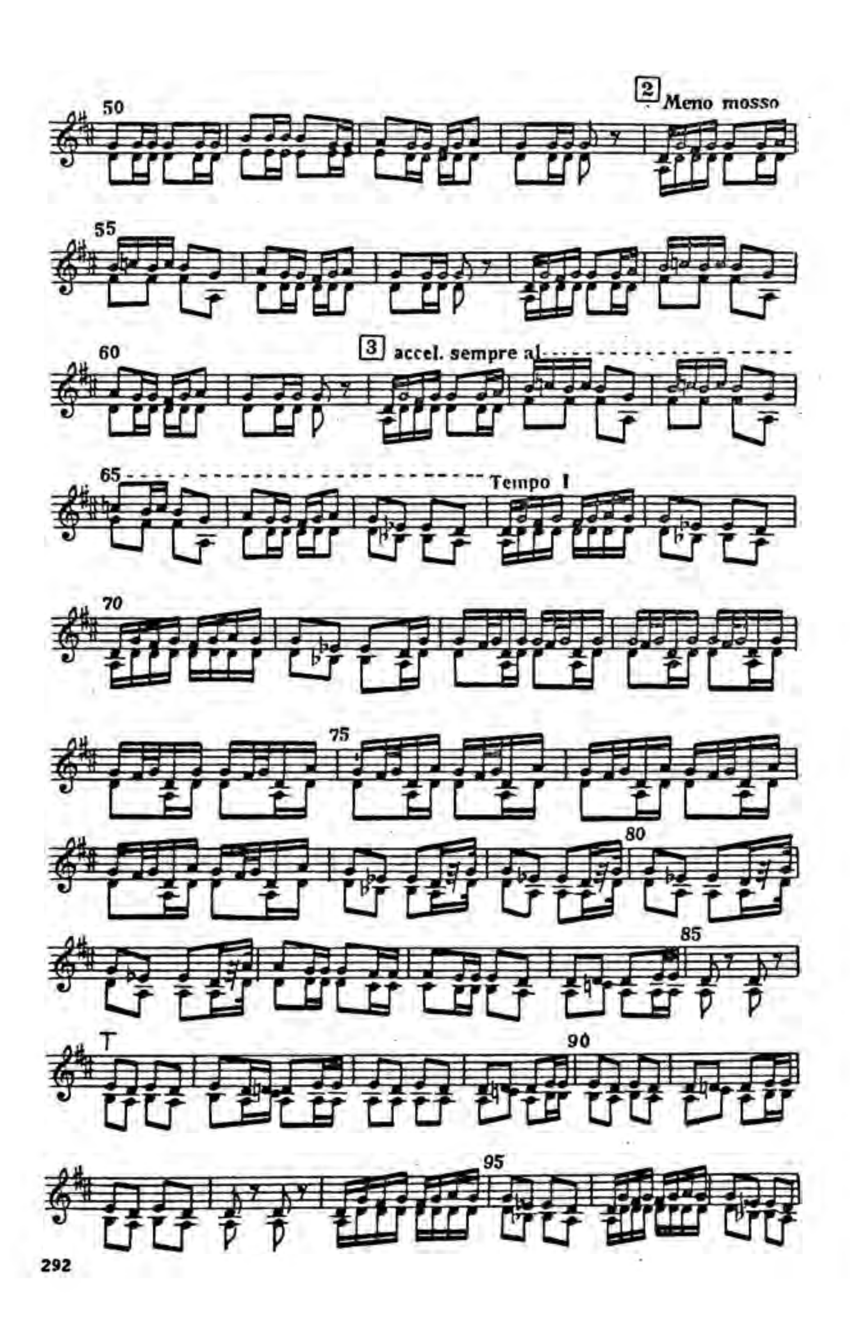

95
җāй_лар, я̄р, я̄р – я̄р, а, бāрдыр, ай, вāй,
100
биз_лер_де, у, А_җап тўр_пе җā_я, я̄_ра у,
гел_син, ай, вāй, Āй_җе_мāл, ай, вāй, да_ бо_е, вāй,
105
я̄_ ра у вāй, бо_ е.
A1
110
Ал_хе_пўс, а_у, Ай_җе_мāл, а у, ал_хе_пўс, а у,


C
ге_зел жа̄н,
Бен_демең гү̄,
115
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄;
120
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄,
125
гү̄,
гү̄,
гү̄,
гү̄.
130
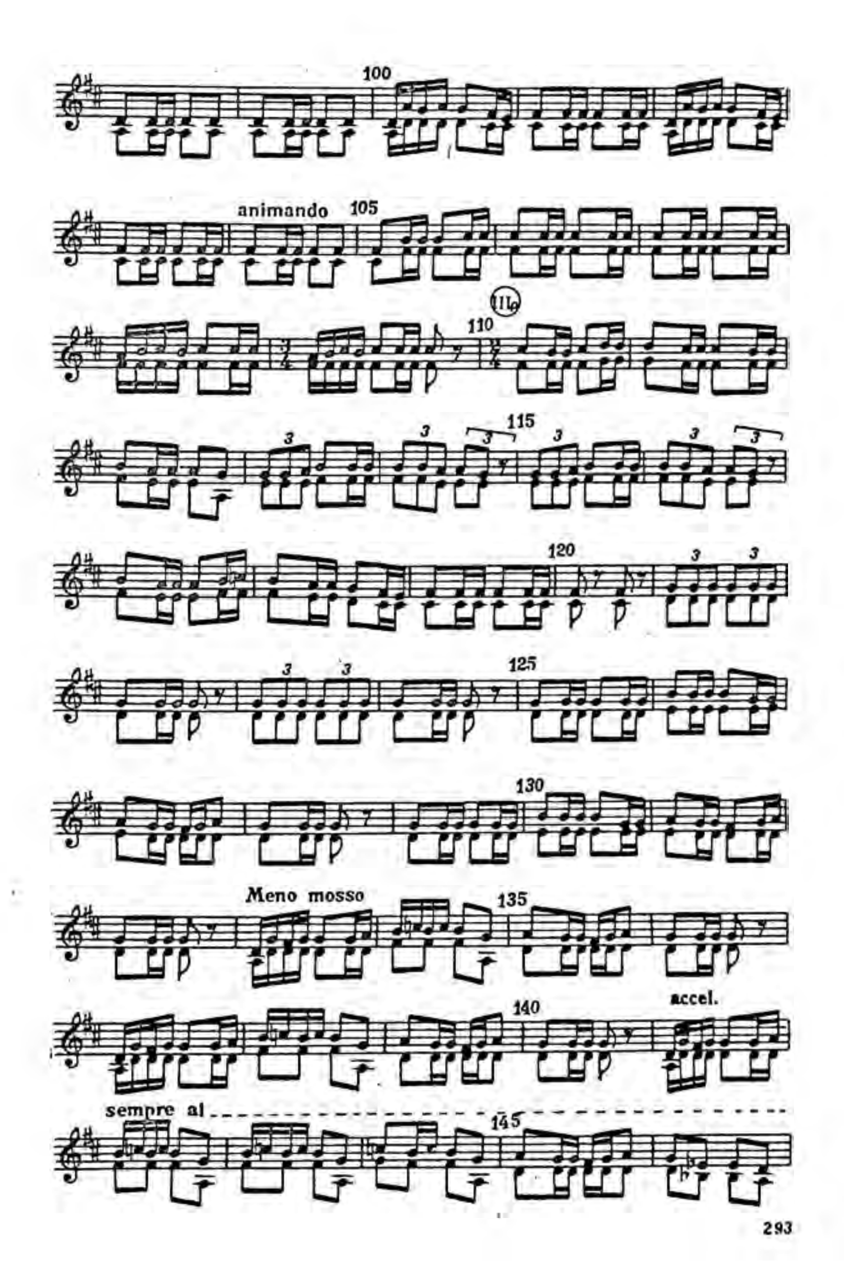
III. СЕРАХС
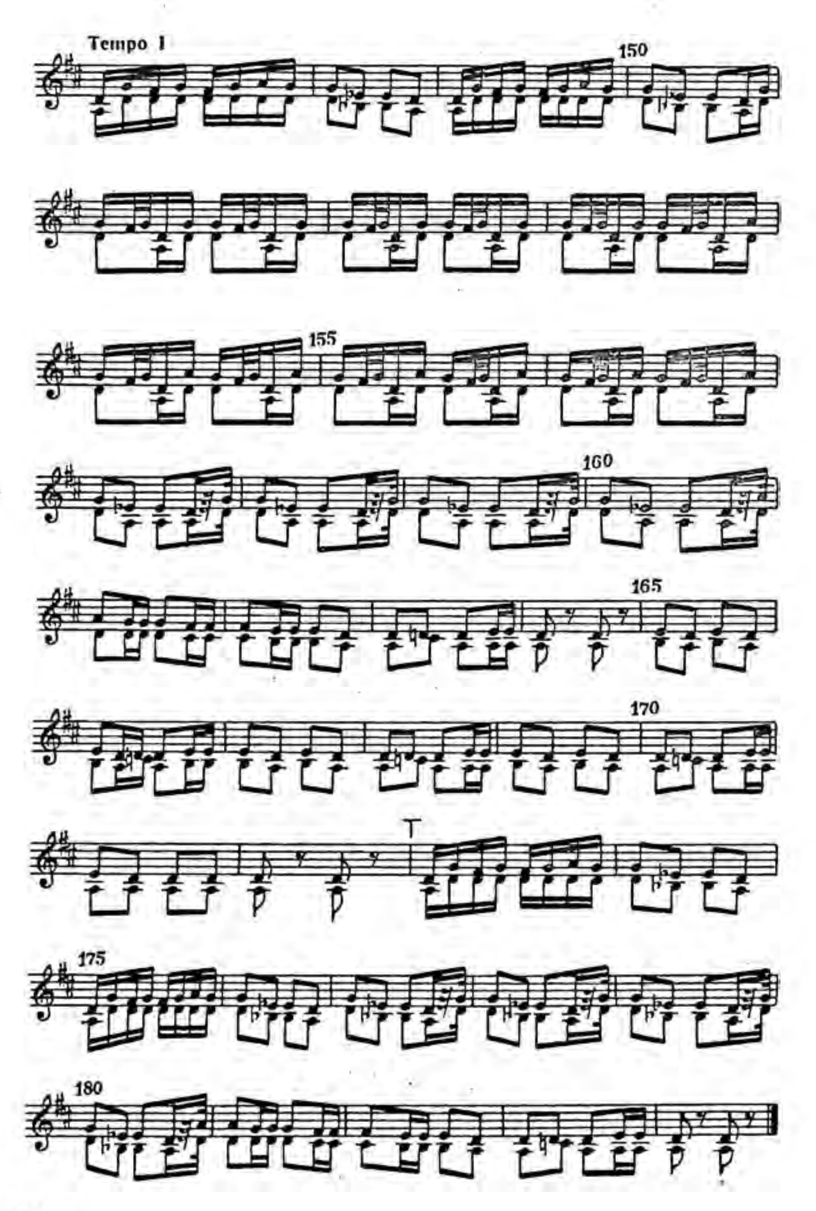
57. ЯР ГАРАГӨЗЛИ
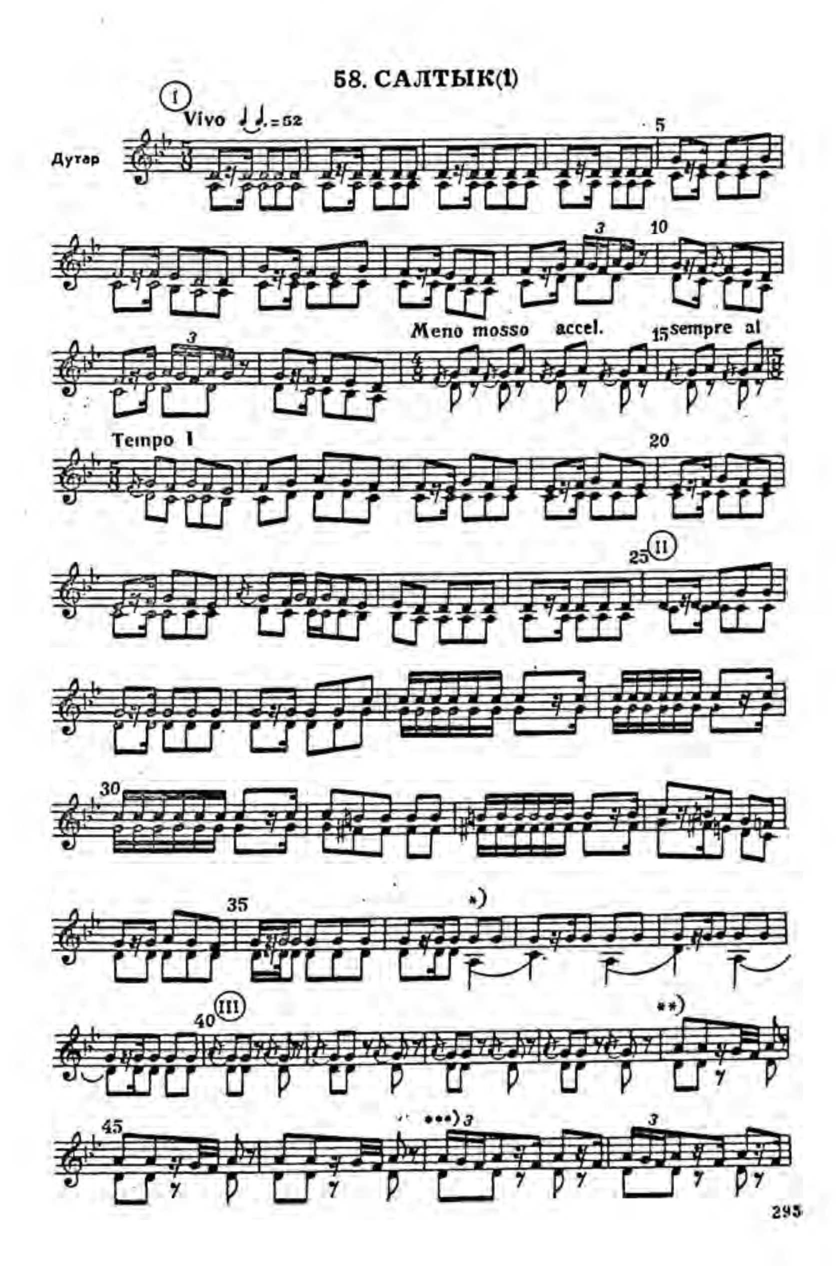




2
Meno mosso
3
accel. sempre al
Tempo I
T


100
animando
105
111
110
115
120
125
130
Meno mosso
135
140
accel.
sempre al
145
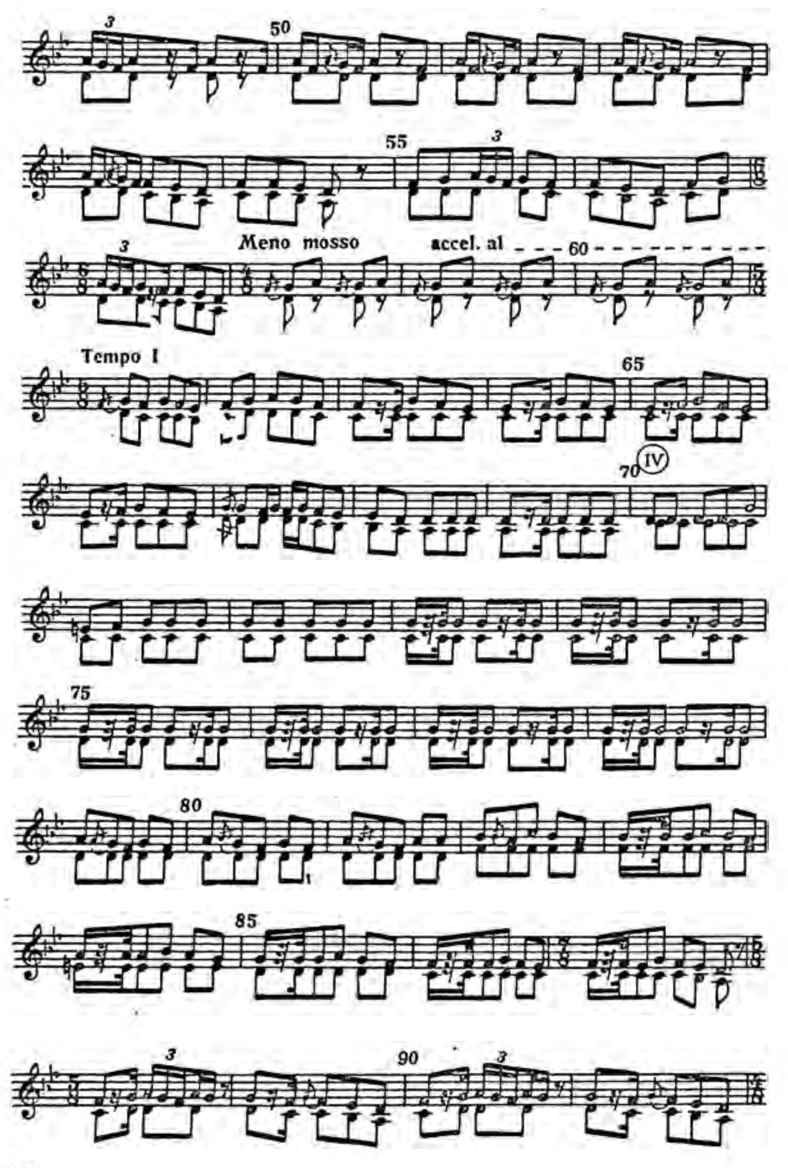


Tempo I
150
155
160
165
170
175
180
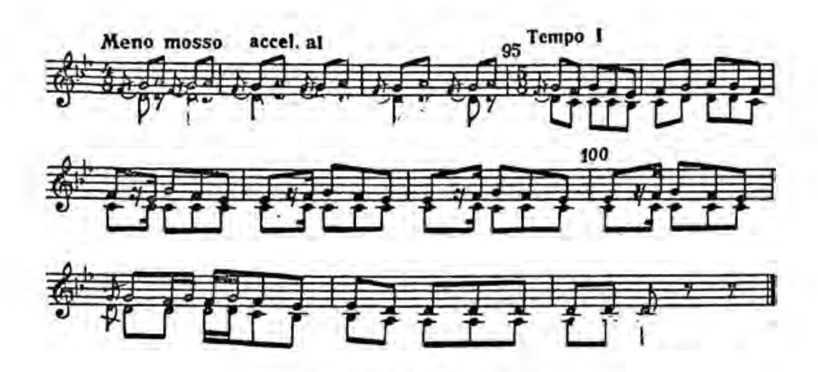
58. САЛТЫК(1)



I
Vivo ♩♩. = 52
Дутар
5
3
10
3
Meno mosso
accel.
15 sempre al
Tempo I
20
25 II
30
35
*)
40 III
**)
45
***) 3
3



Meno mosso
accel. al
Tempo I
IV



59. КӨЧЕ БАГЫ

(1) Allegro non troppo ♩=112

Дутар

[1]

5

10
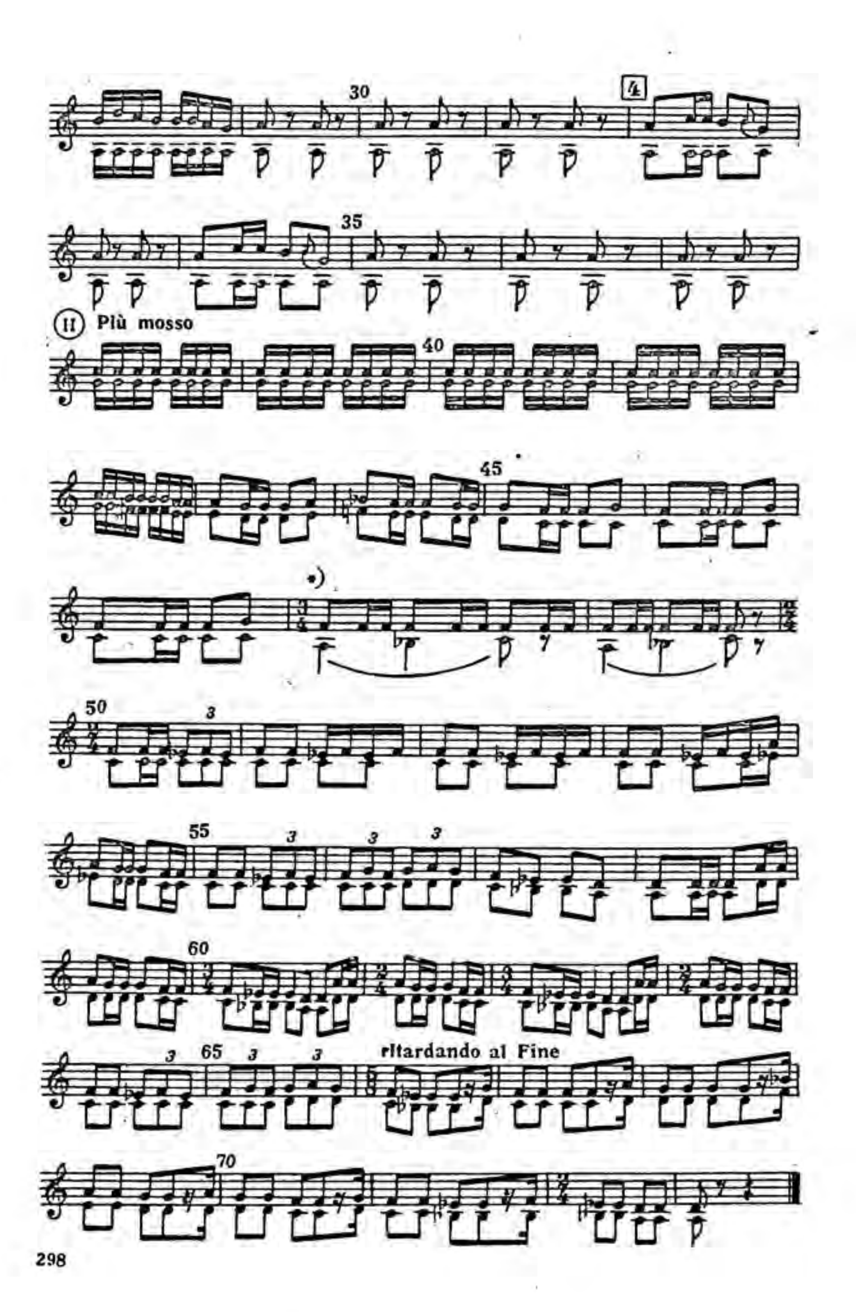
[2]

15
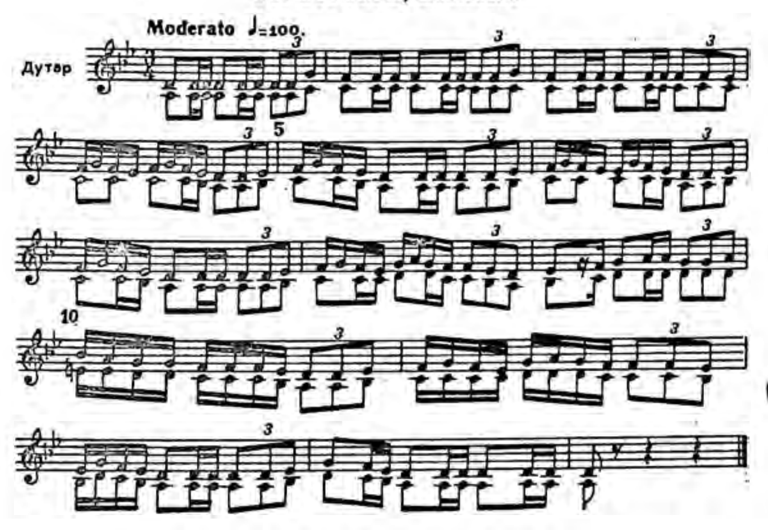
20

[3]
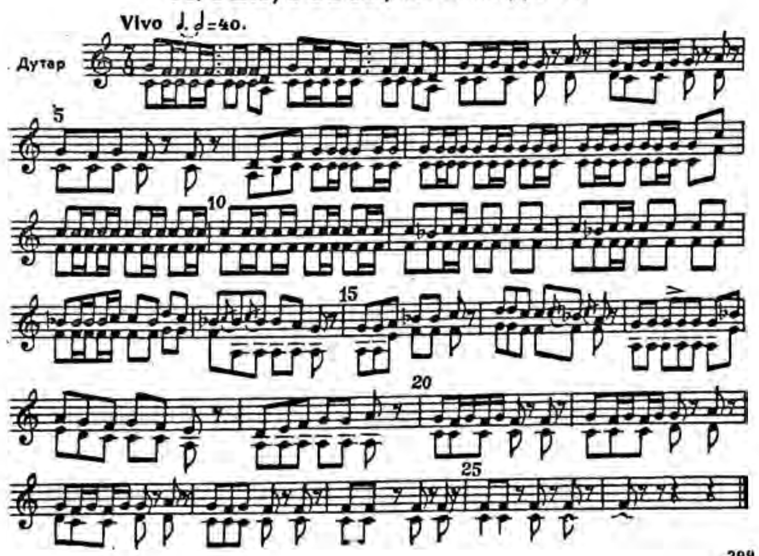
25


30
4
35
11 Più mosso
40
45
*)
50
3
55
3
3
3
60
3
65
3
3
ritardando al Fine
70
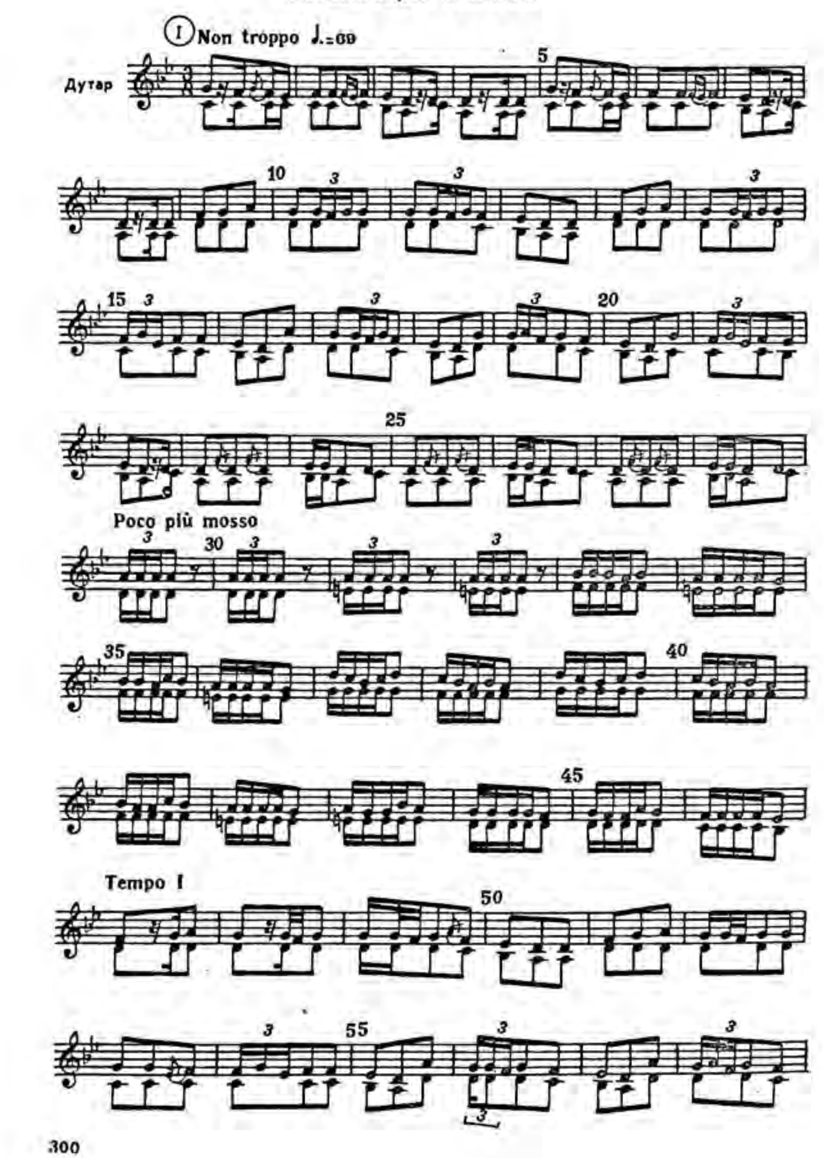
60. ГИТМЕ, БАЛАМ

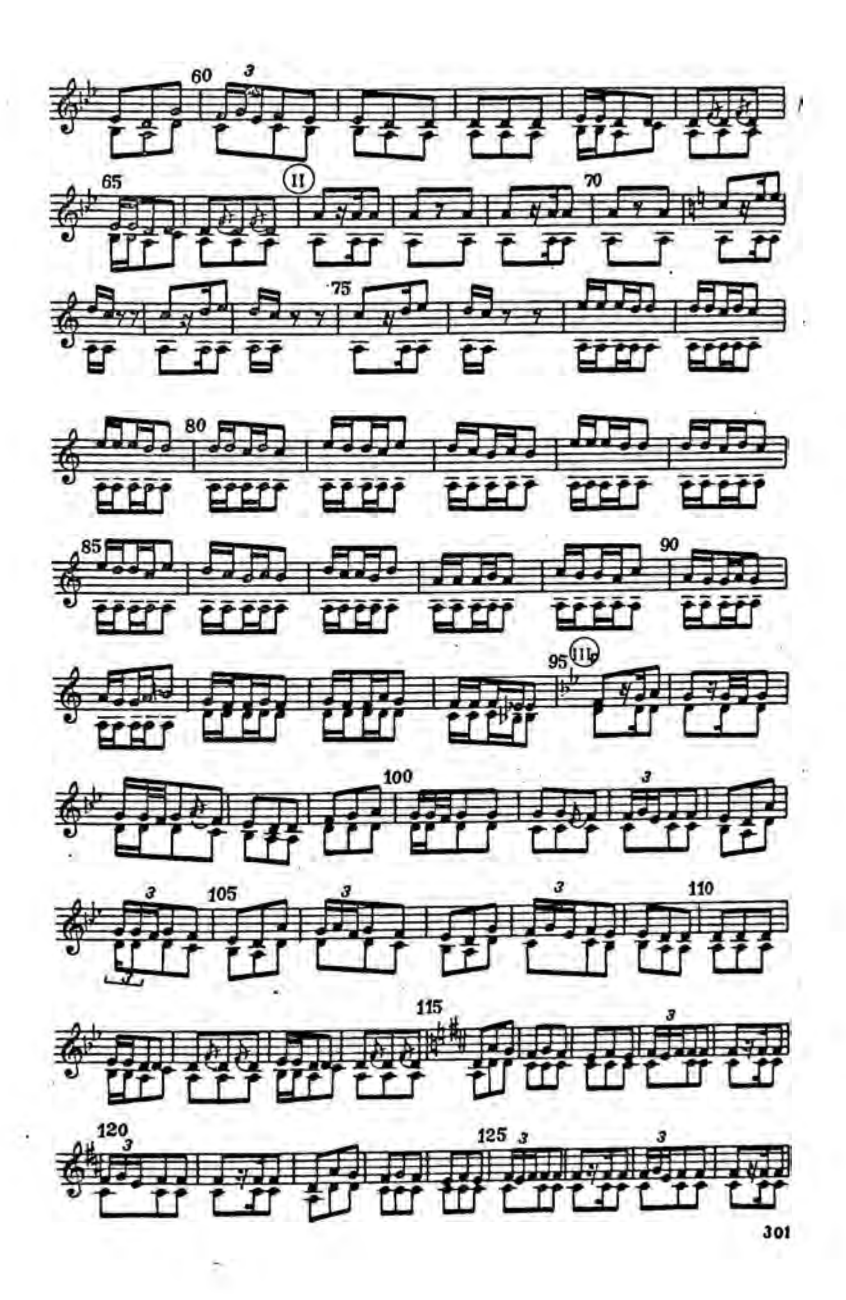


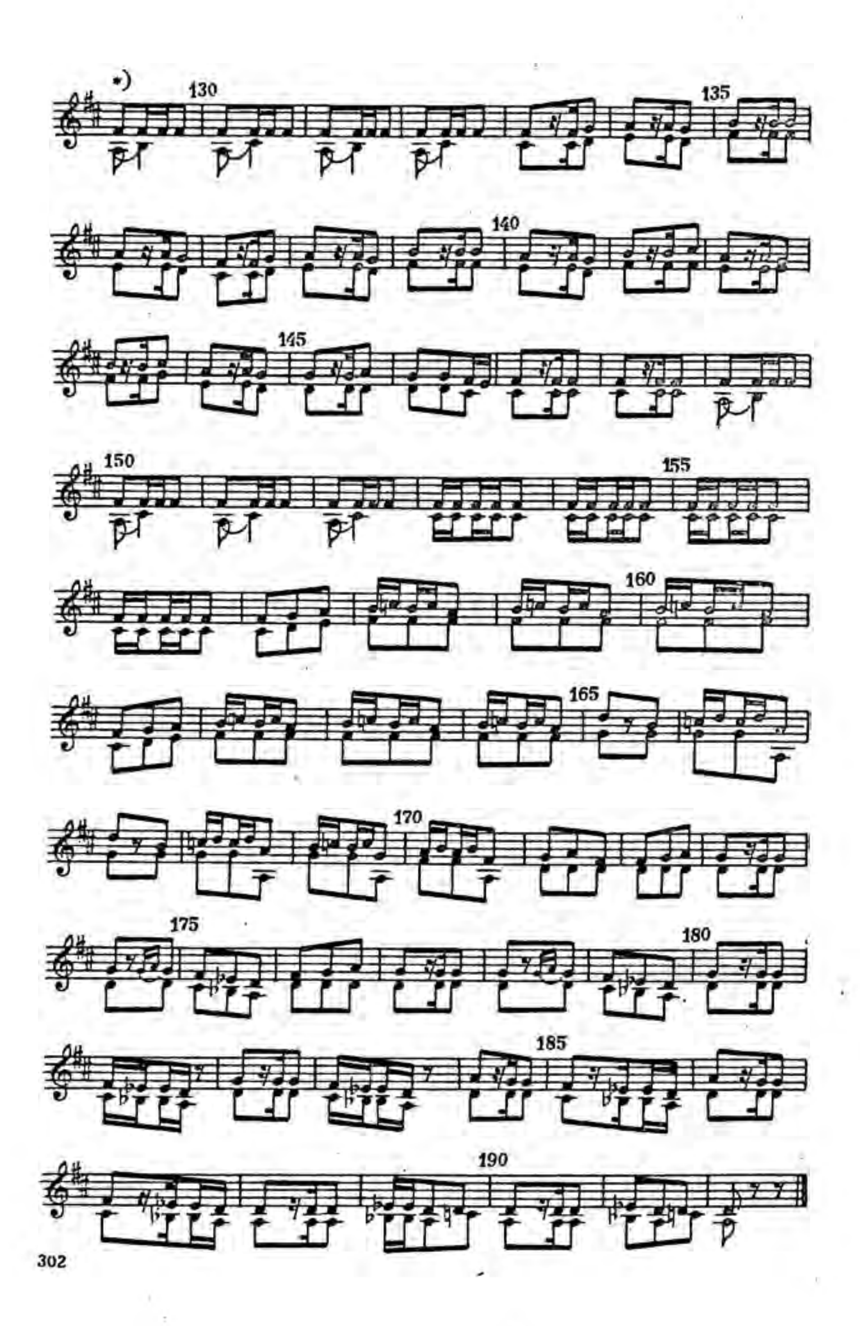
61. ГЕЛ, ГӨВҮН, ЯРА ГИДЕЛИ
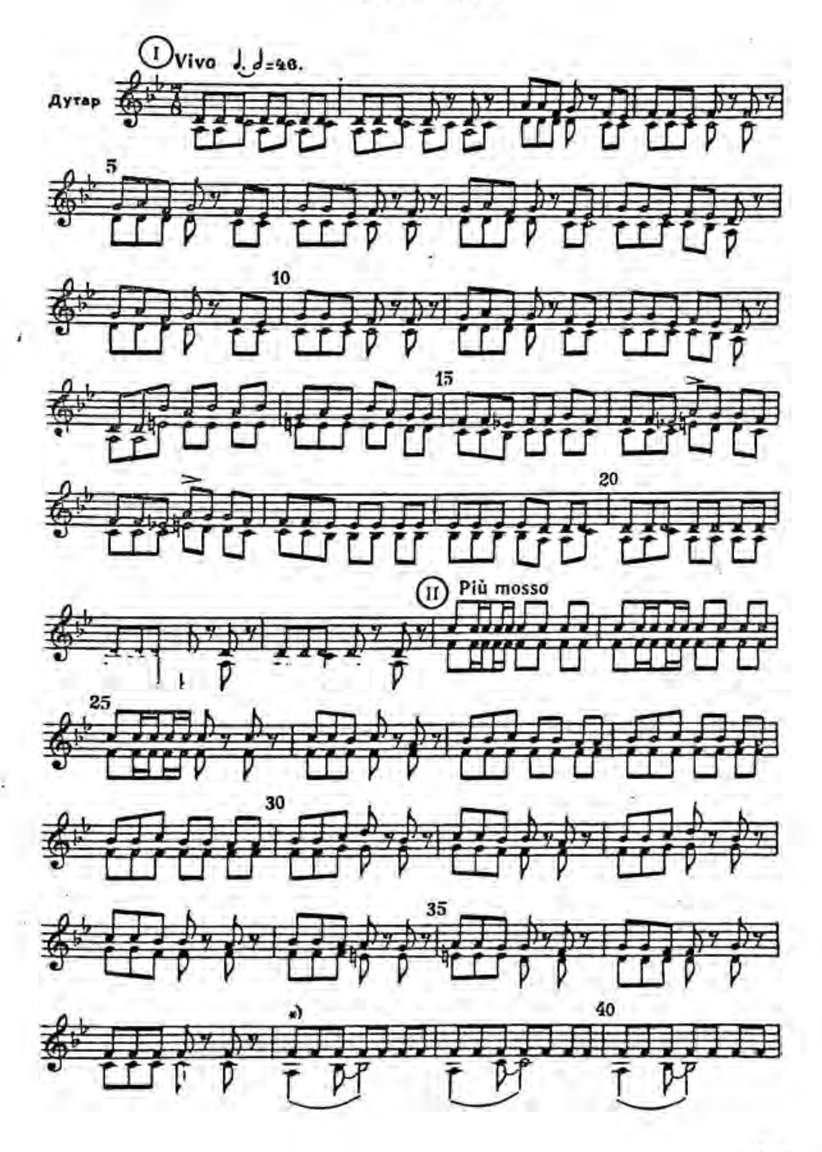


62. ХАЖЫ ГОЛАК




60
65
II
70
75
80
85
90
95
III
100
105
110
115
120
125


*)
130
135
140
145
150
155
160
165
170
175
180
185
190

63. НЕЖЕП
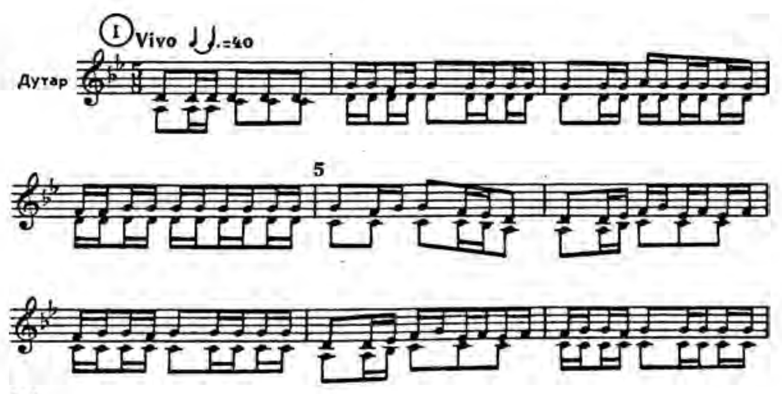


III
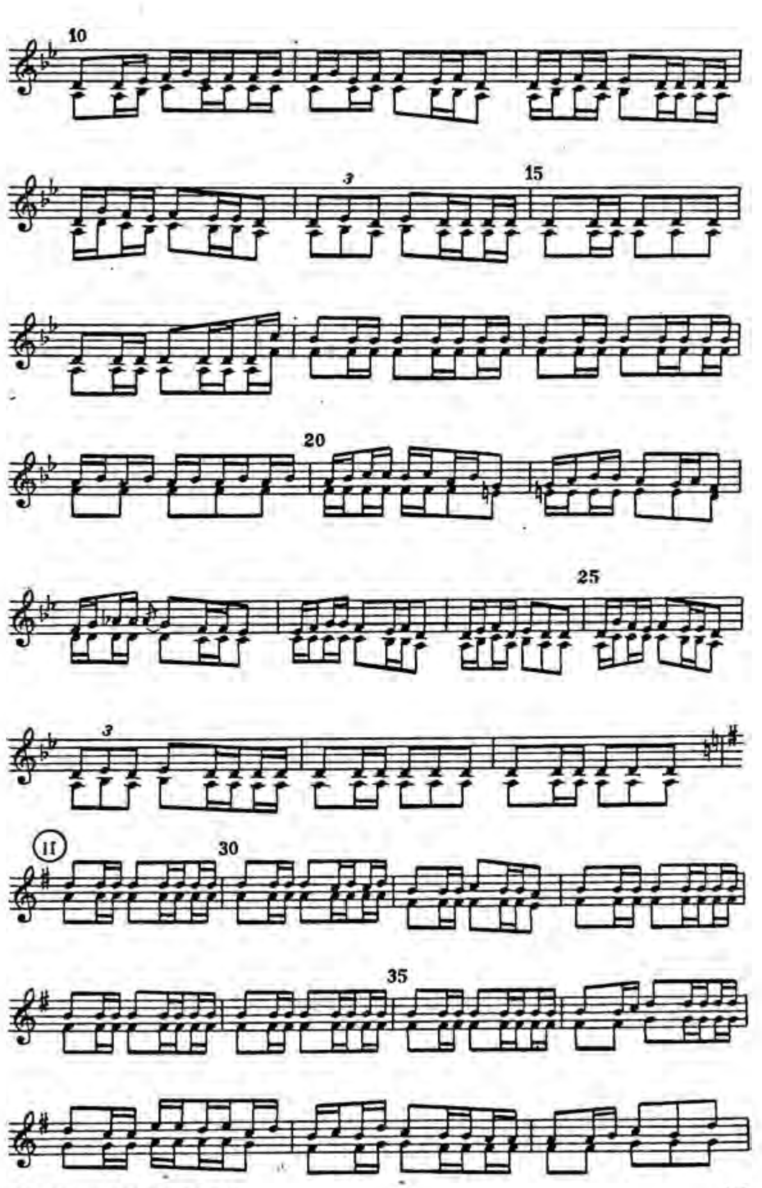
45
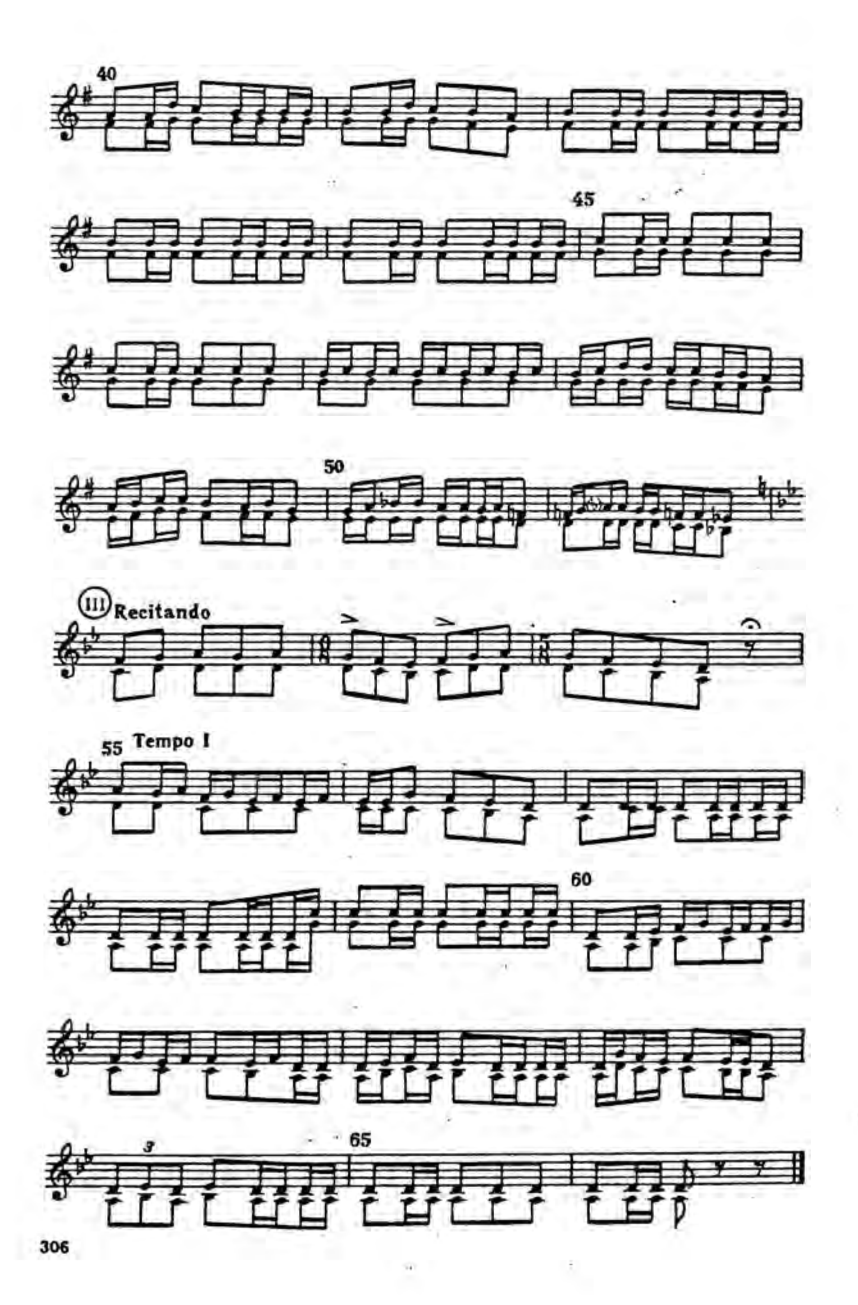
50

55
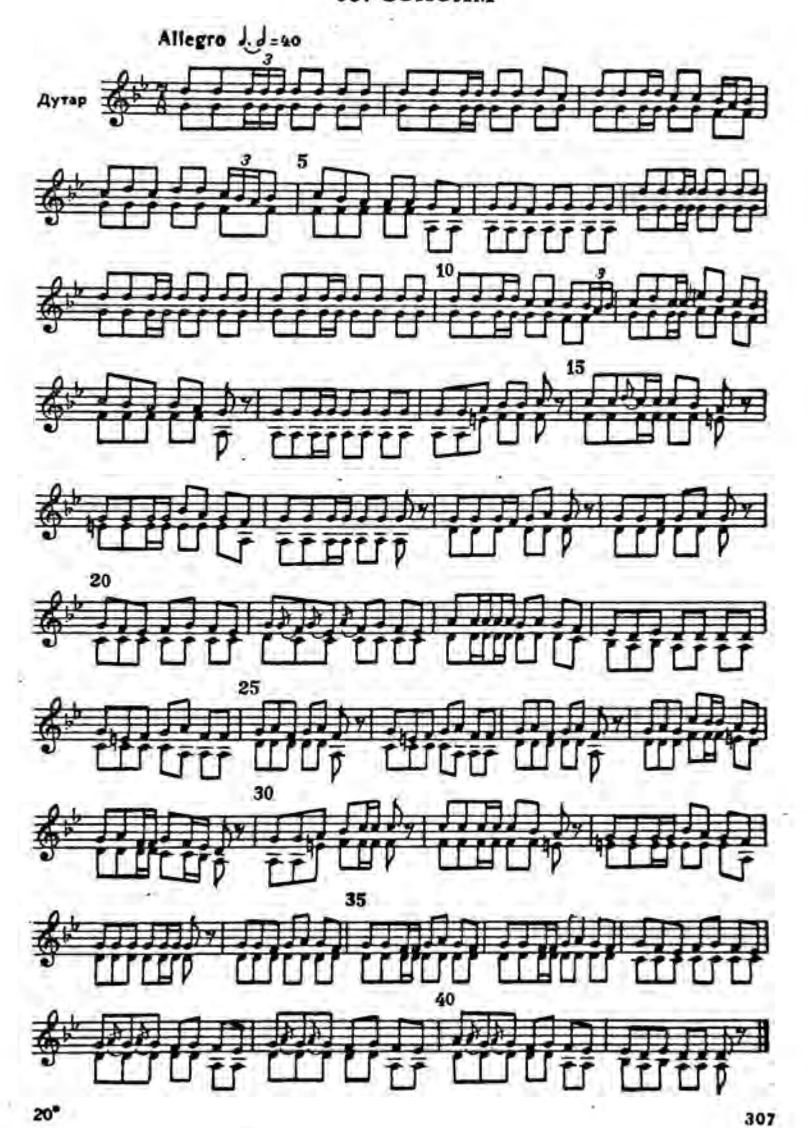
64. ГАНД-У ШЕКЕРЛИ(1)
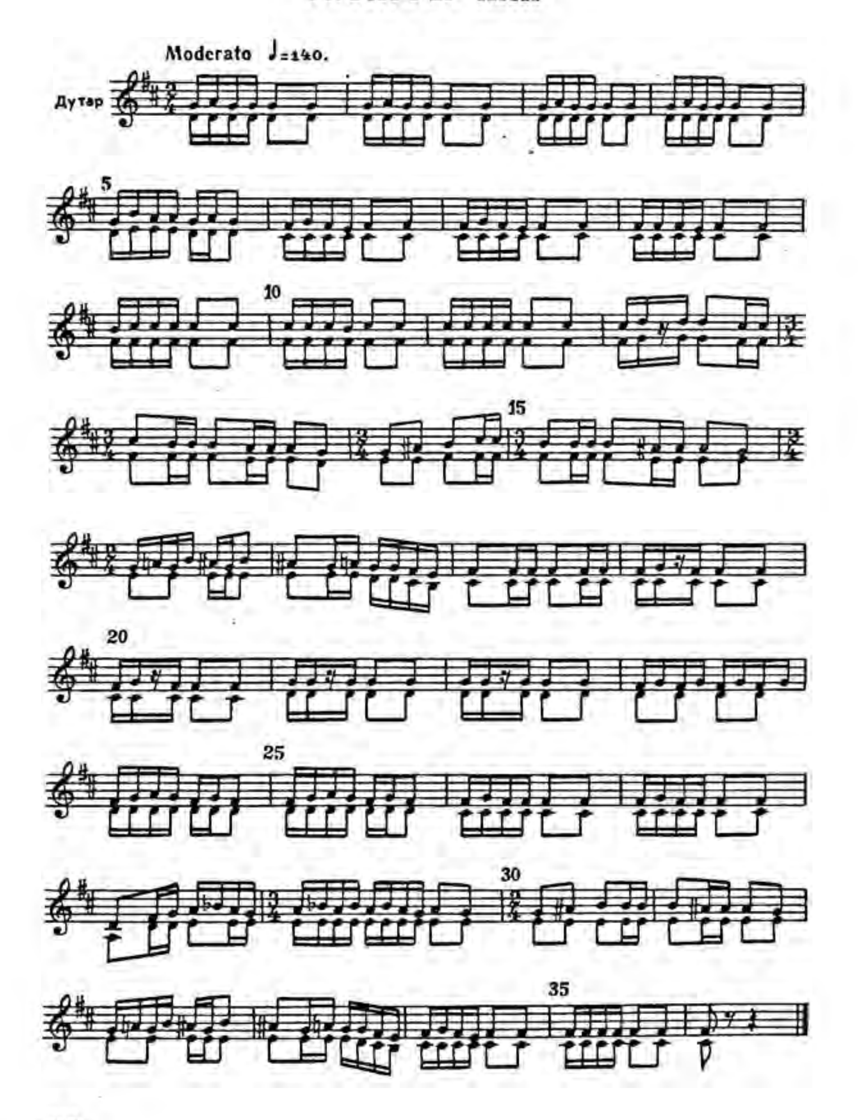



10
3
15
20
25
3
11
30
35


40
45
50
(III) Recitando
55 Tempo I
60
3
65

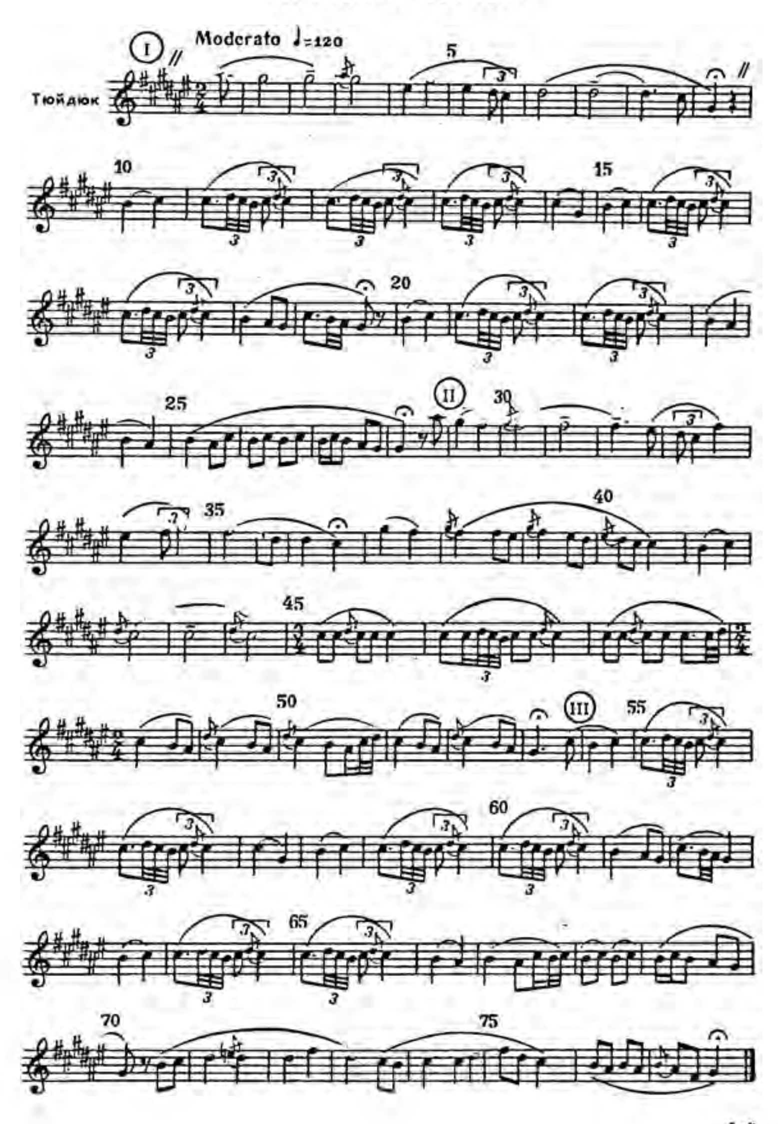
65. ЭЗИЗИМ
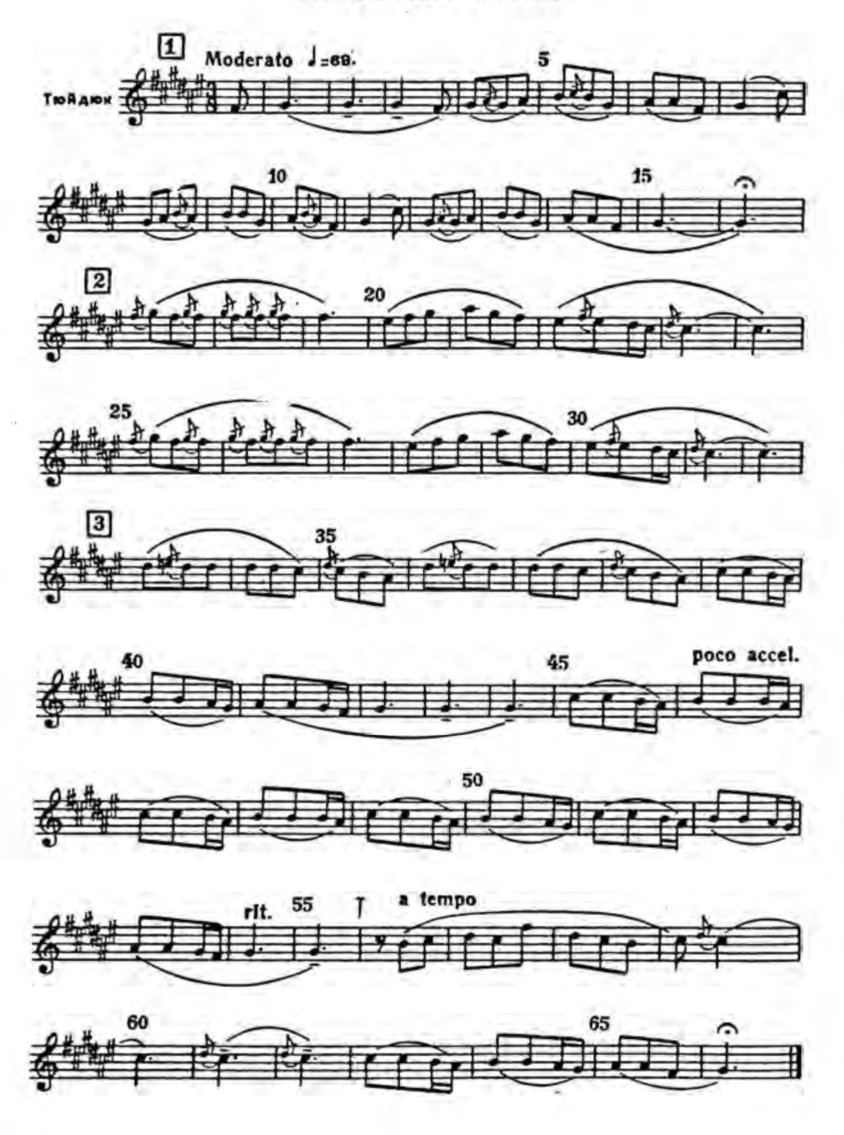


66. ГАРРЫ ХАН
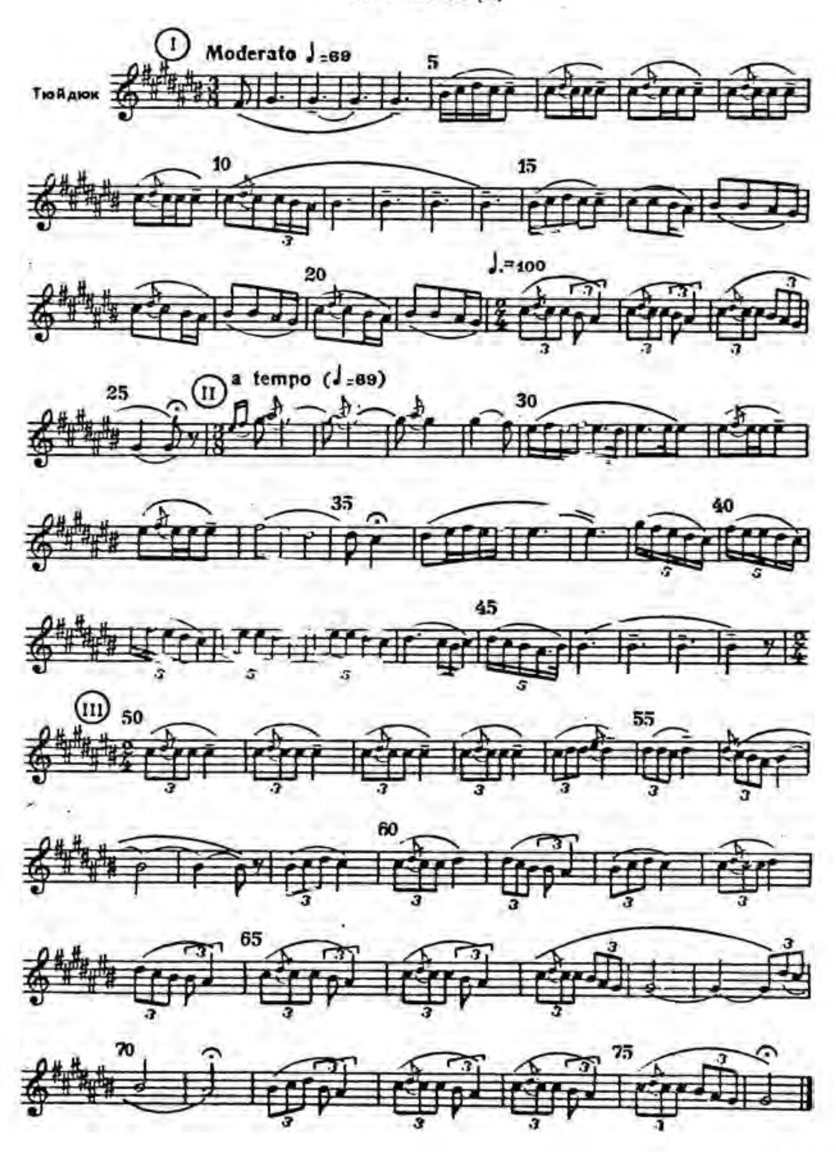


67. ЛЕЙЛИ ГЕЛИН
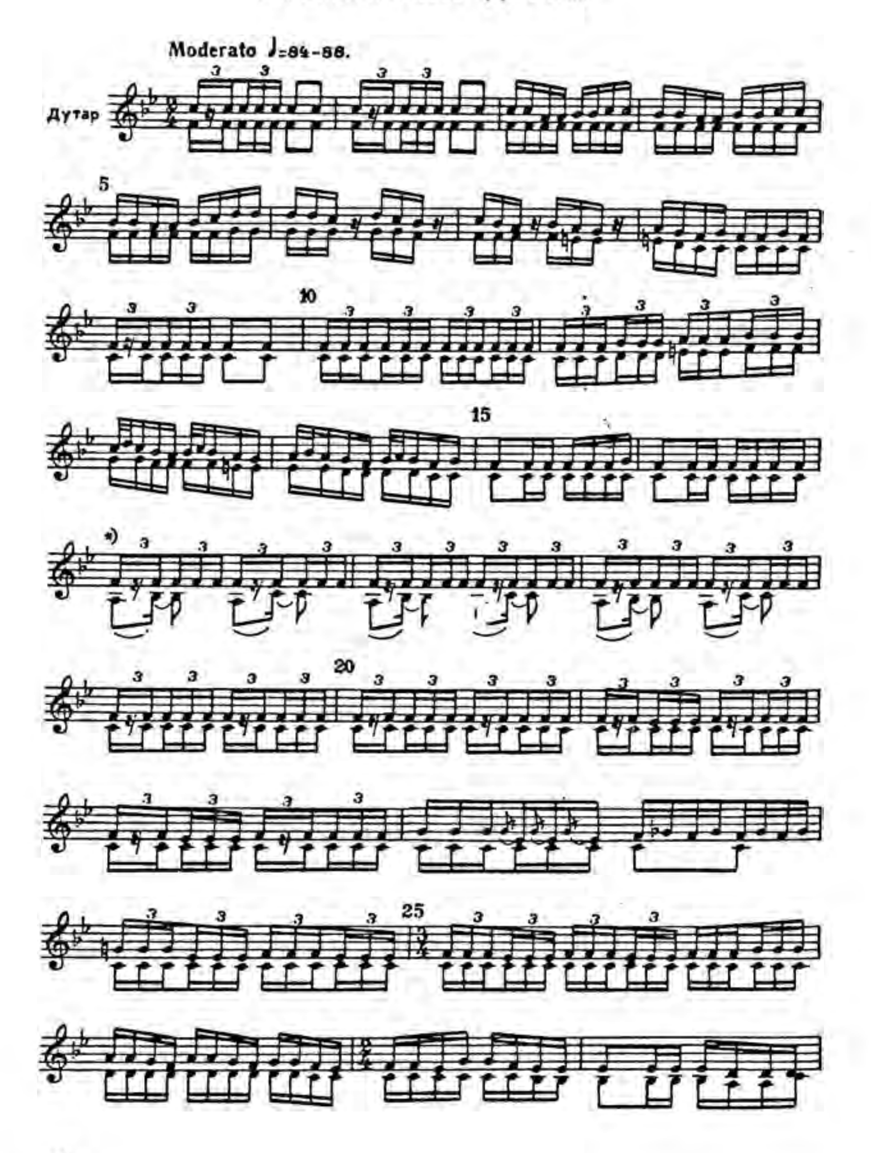


68. ТОРГАЙ ГУШ (1)
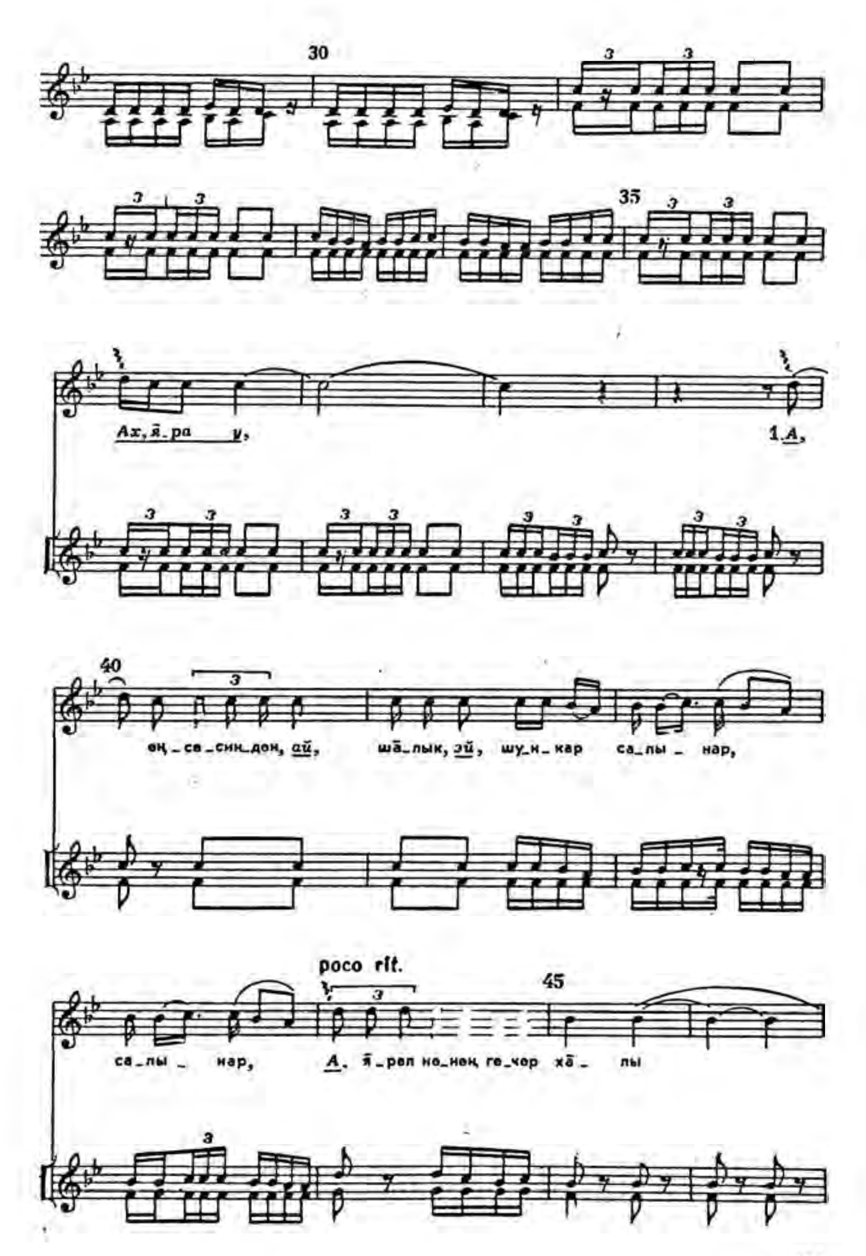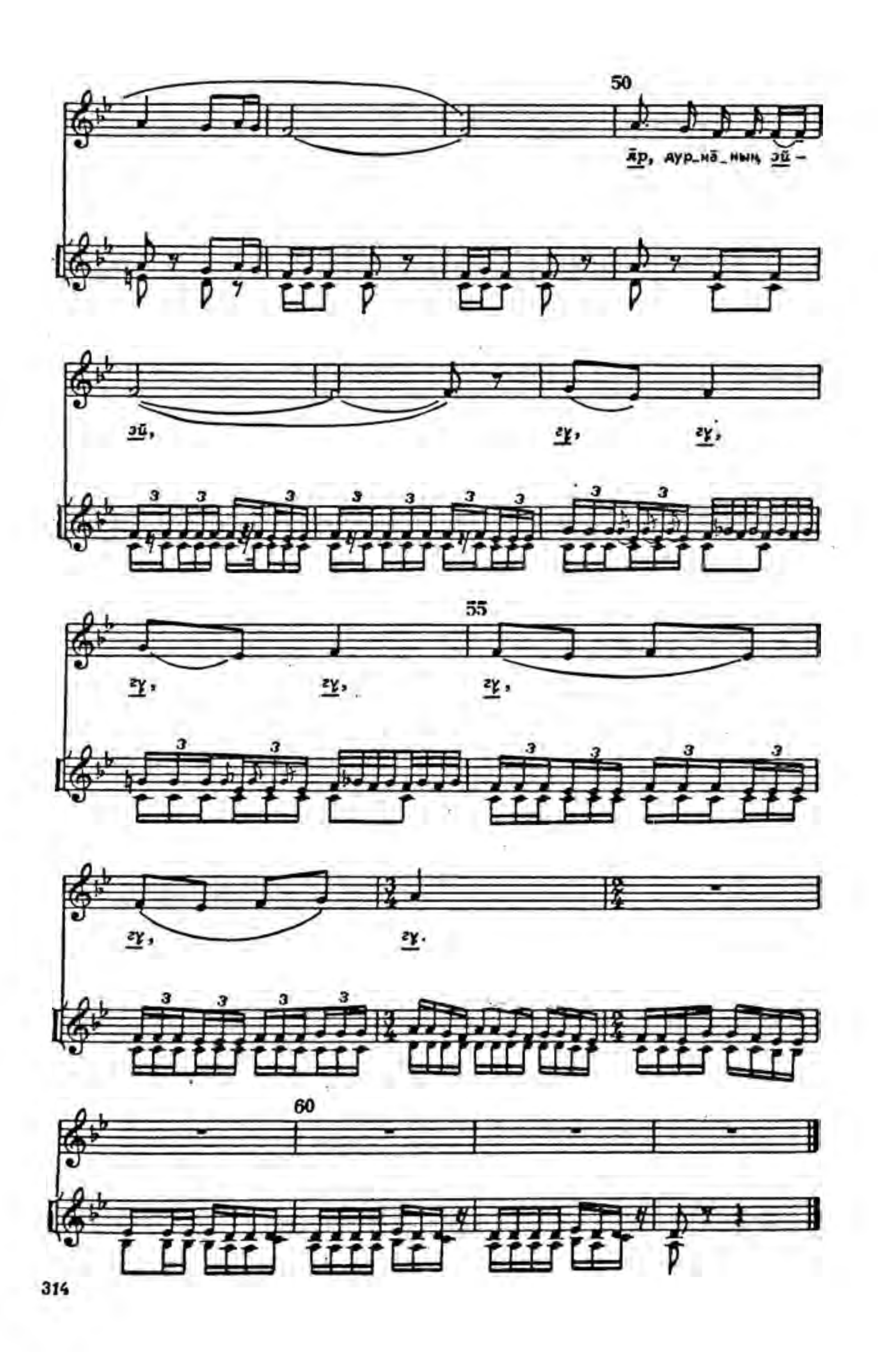


69 АПАТ(2)
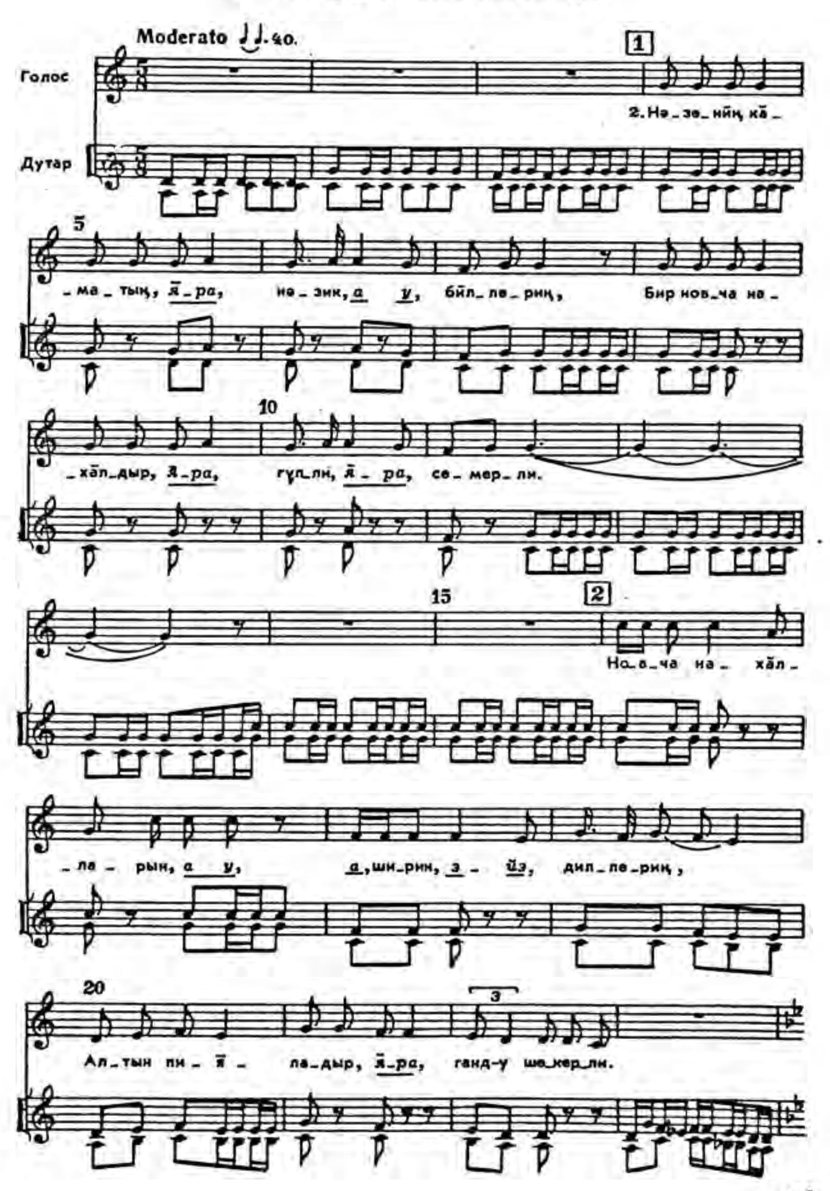


70. ШЕЛЕПЛИ ДУРНА
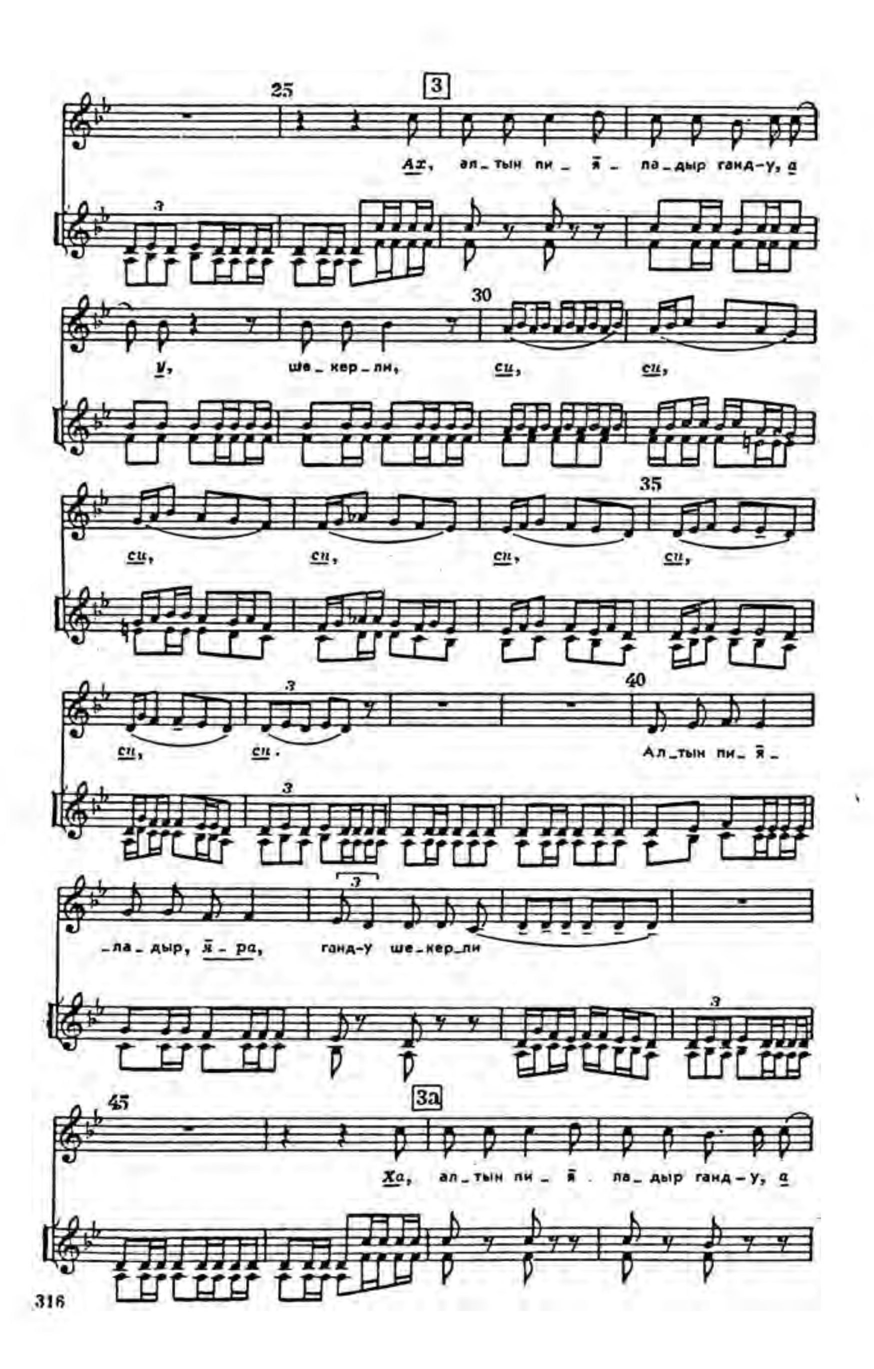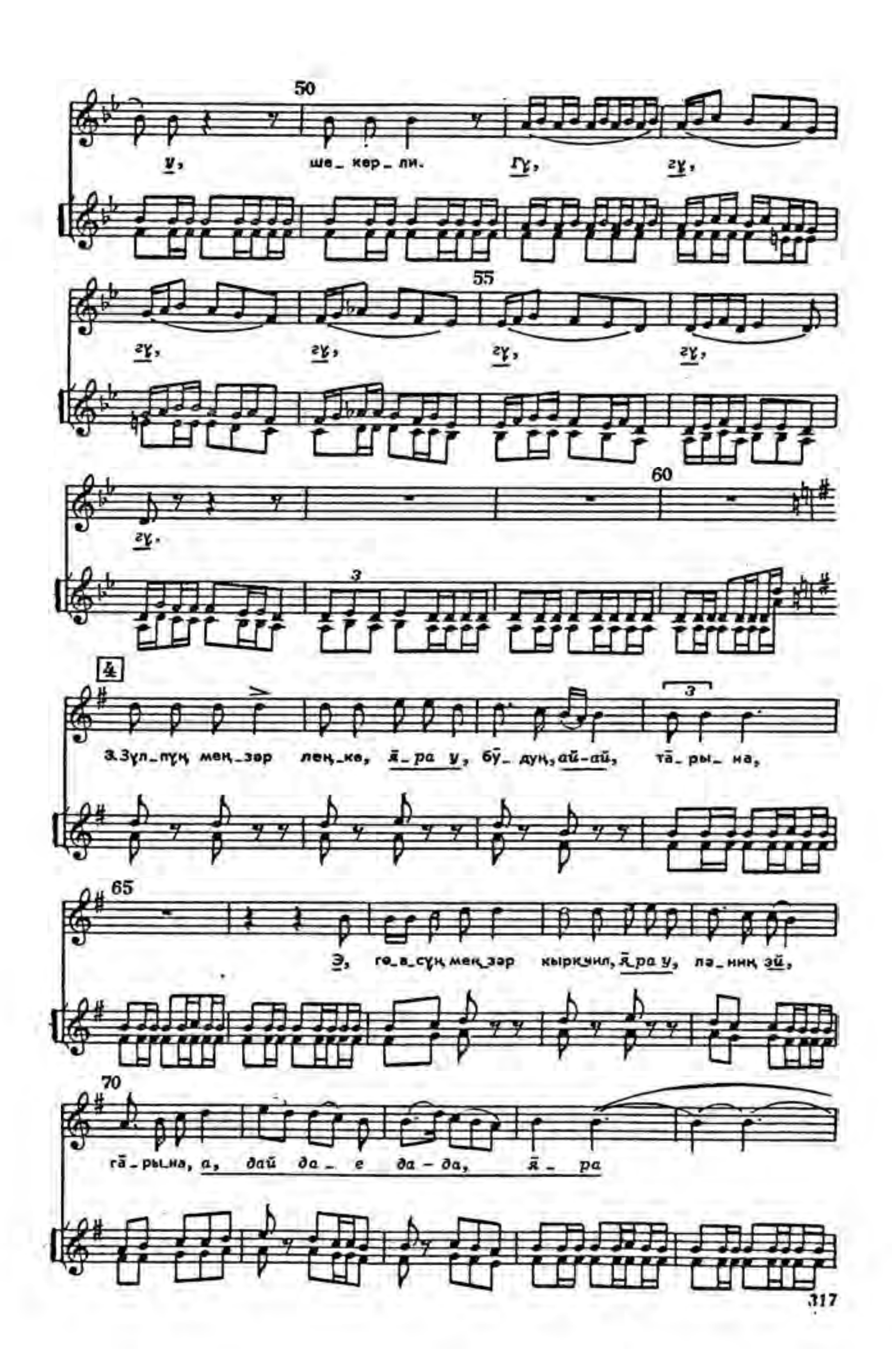



30
35
Ах, я̄_ра у,
1. А,
40
ең_се_син_дән, ай, шā_лык, эй, шу_н_кар са_лы_нар,
poco rit.
45
са_лы_нар, А, я̄_рәл нә_нең ге_чер хā_лы
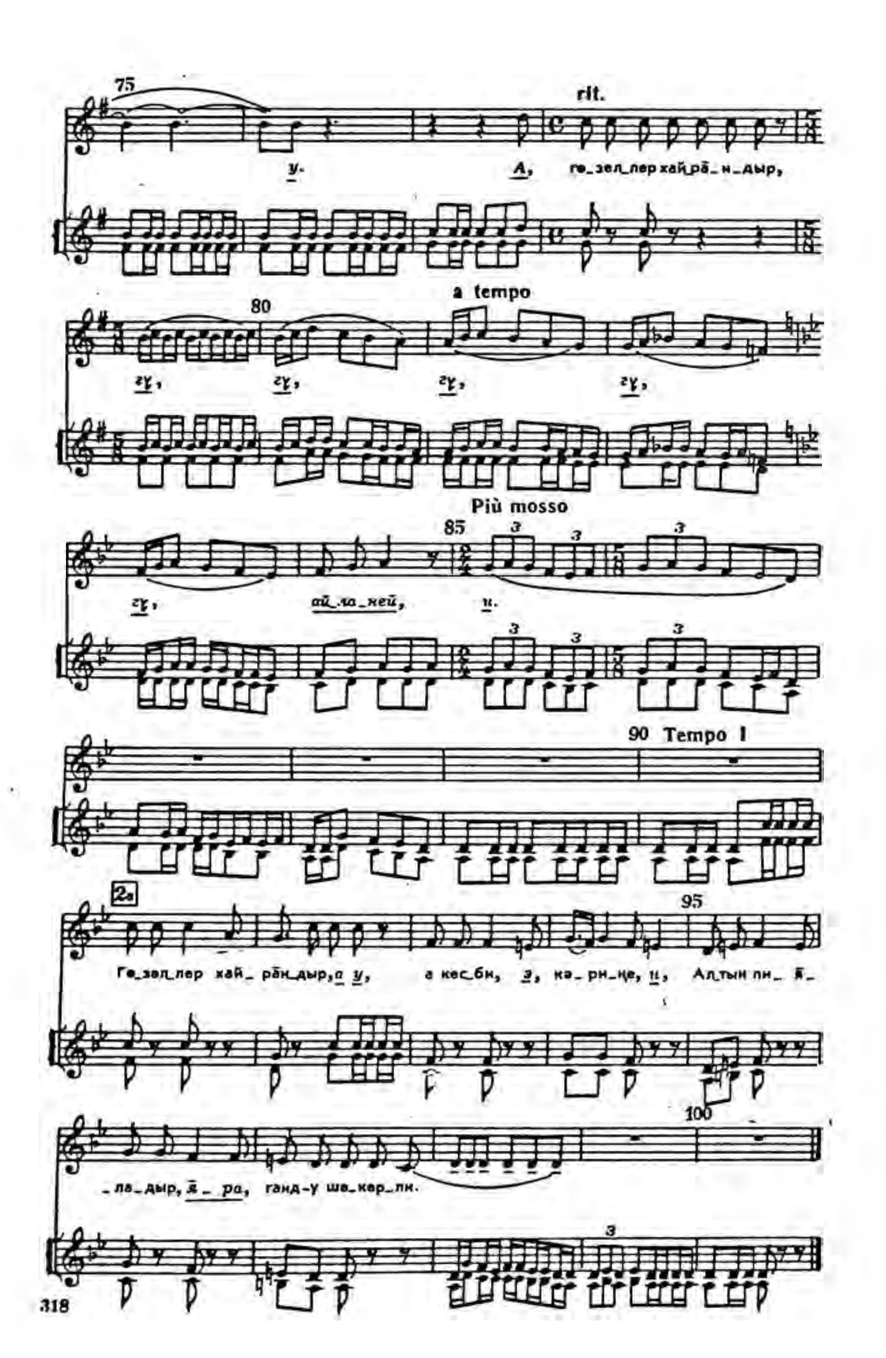

50
я̄р, аур_нā_ның эй –
эй,
гү, гү,
55
гү, гү, гү,
гү, гү.
60

71. ГАНД-У ШЕКЕРЛИ (2)
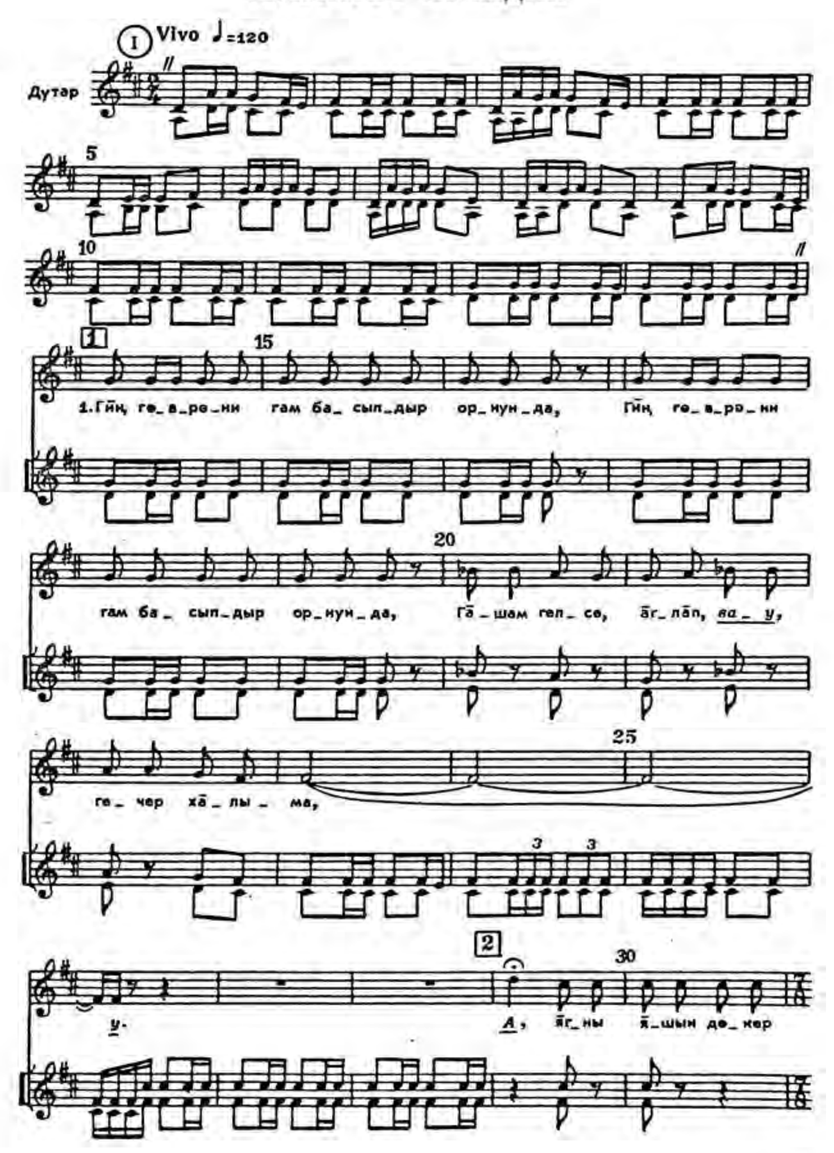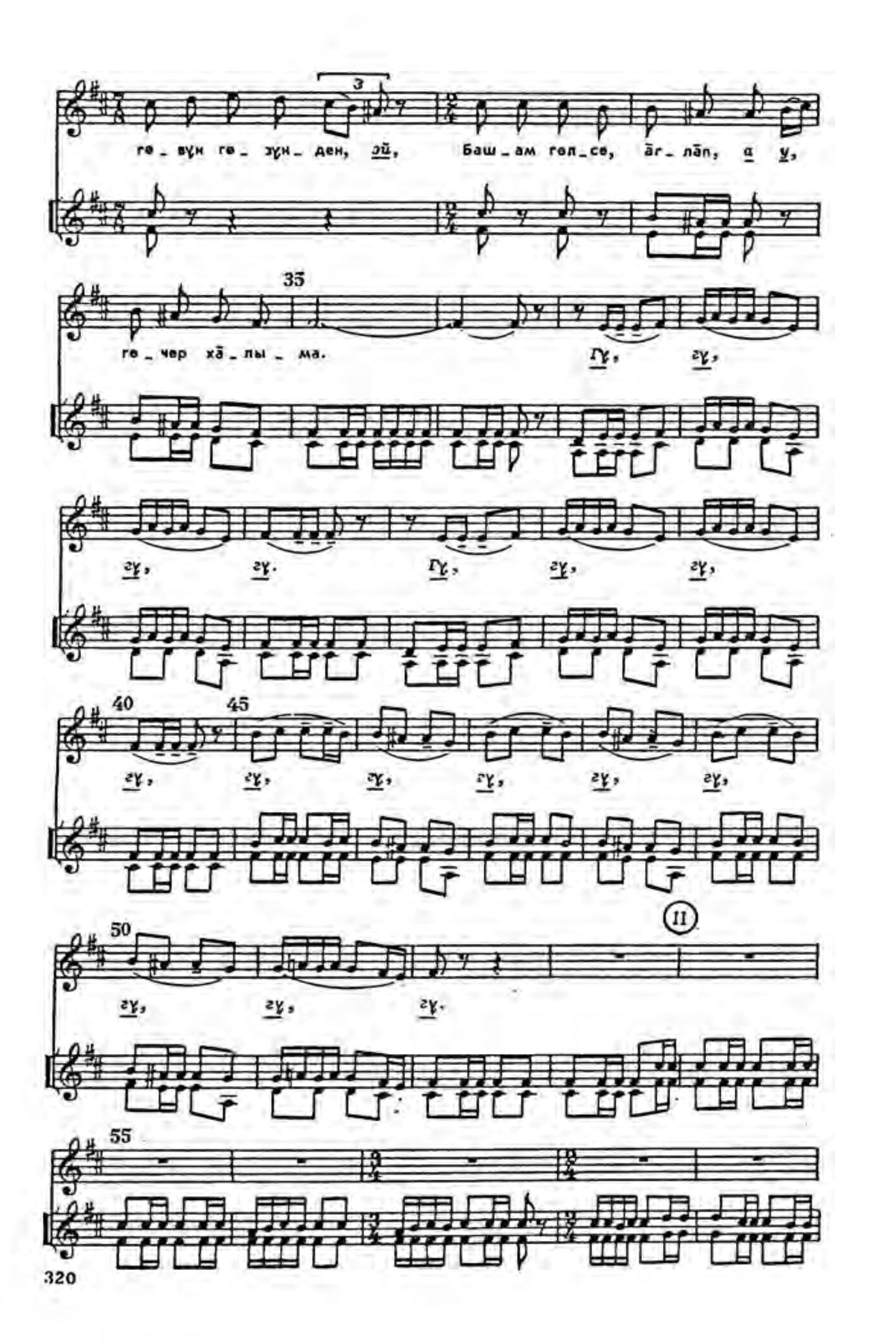



25
3
Ах, ал_тын пи _ я _ ла_дыр ганд-у, а
у, ше_кер_ли, си, си,
30
си, си, си, си,
35
си, си. Ал_тын пи_ я _
40
_ла_дыр, я _ ра, ганд-у ше_кер_ли
45
3а
Ха, ал_тын пи _ я _ ла_дыр ганд _ у, а
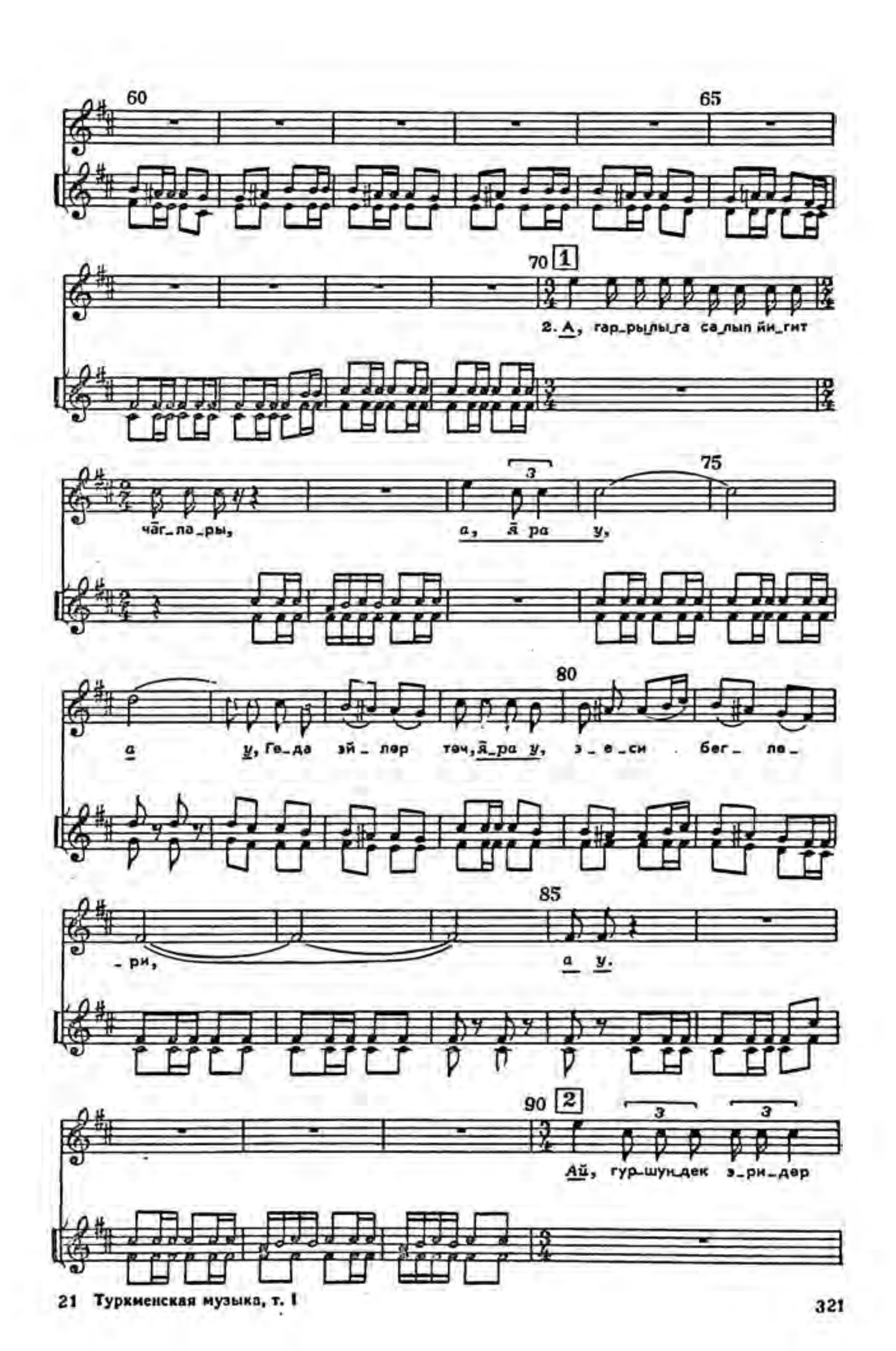

у, ше_кер_ли. Гү, гү,
гү, гү, гү, гү,
гү.
4
3.Зүл_пүң мең_зәр лең_ке, я_ра у, бү_дуң, ай-ай, тā_ры_ на,
Э, ге_в_сүң мең_зәр кыркчил, я_ра у, лә_ниң эй,
гā_ры_на, а, дай да_ е да_да, я_ра
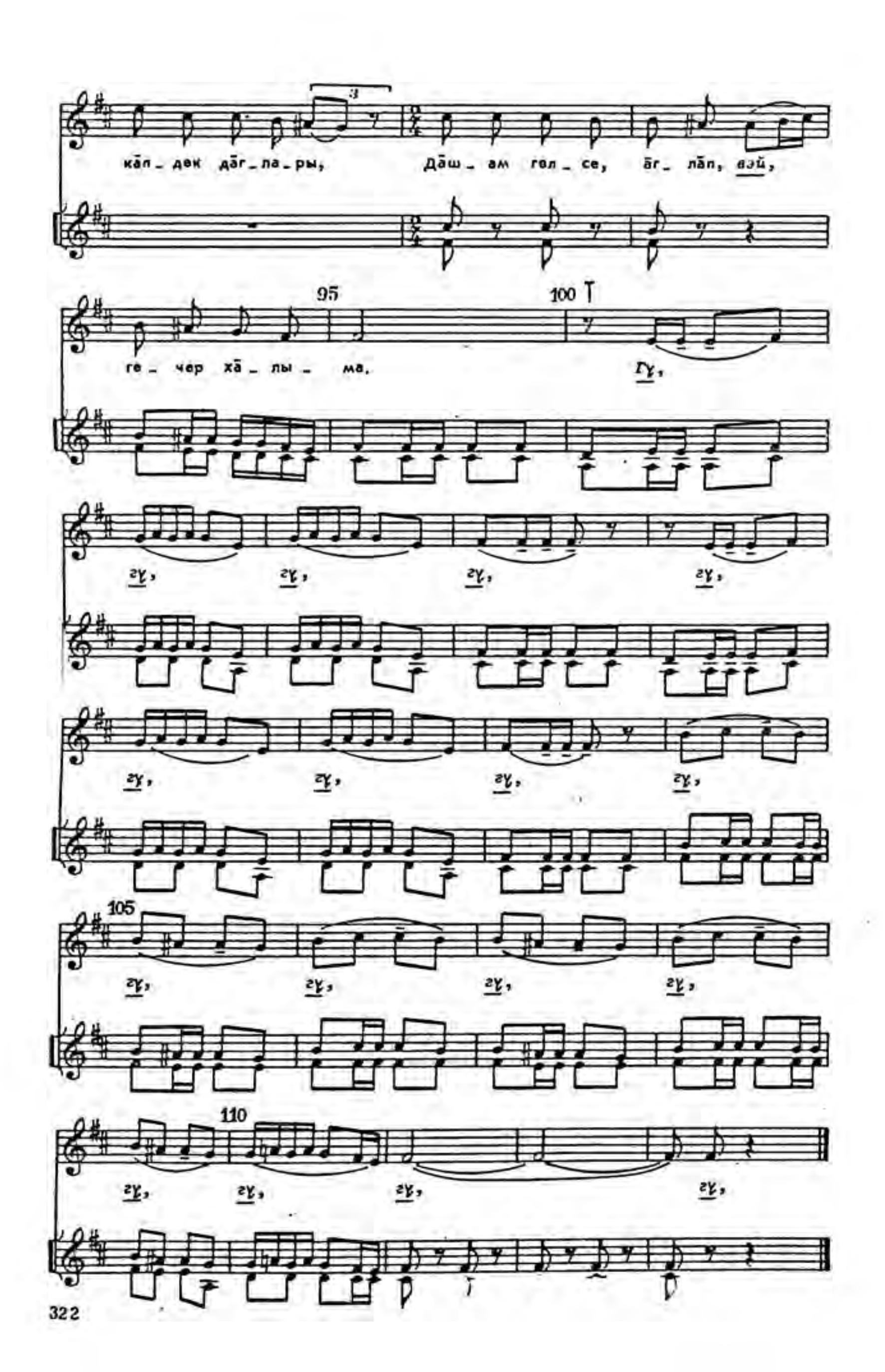

75
rit.
у-
А, ге_зел_лер хай_рā_н_дыр,
a tempo
80
гу, гу, гу, гу,
Più mosso
85
гу, ай_ла_ней, и.
90 Tempo I
2a
95
Ге_зел_лер хай_ рāн_дыр, а у, а кес_би, э, ка_ри_це, и, Алтын ли_ я_
100
_ла_дыр, я _ ра, ганд-у ше_кер_ли.

72. ХАМЕТ АГЛАДАН
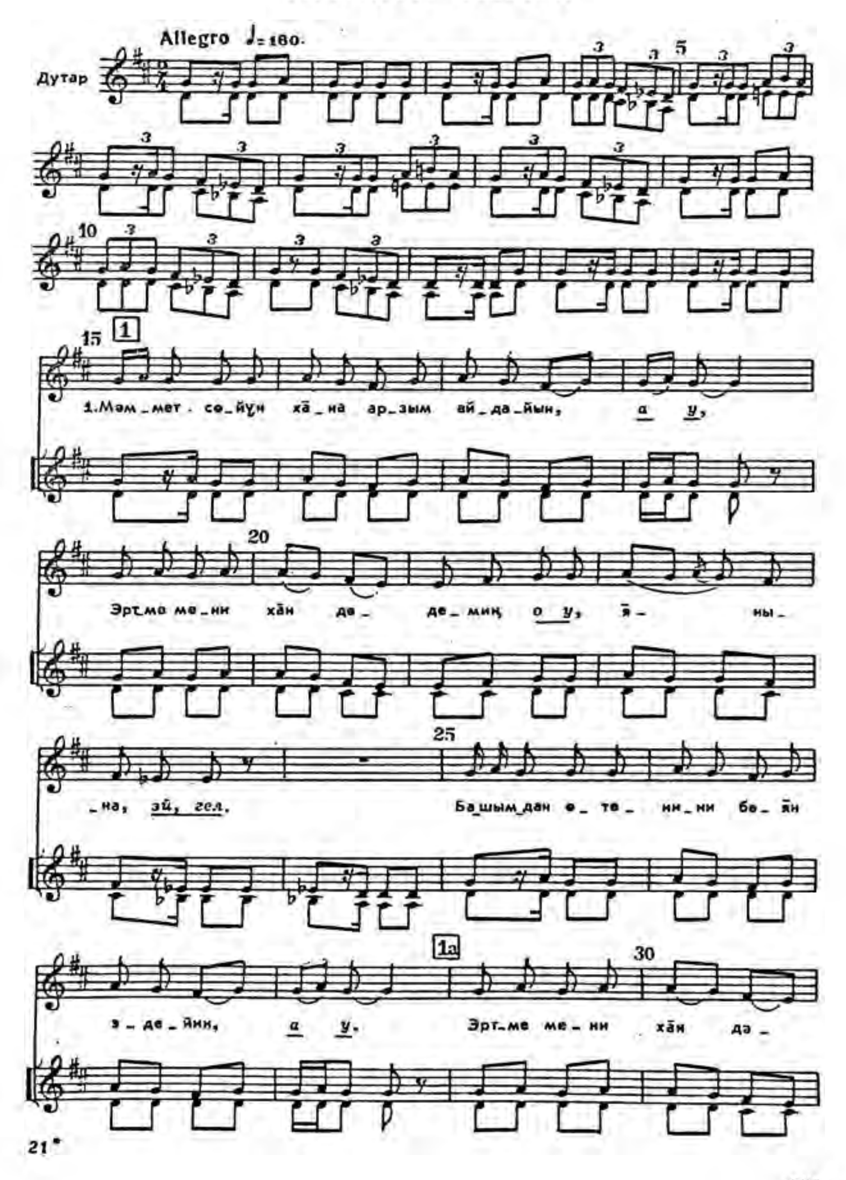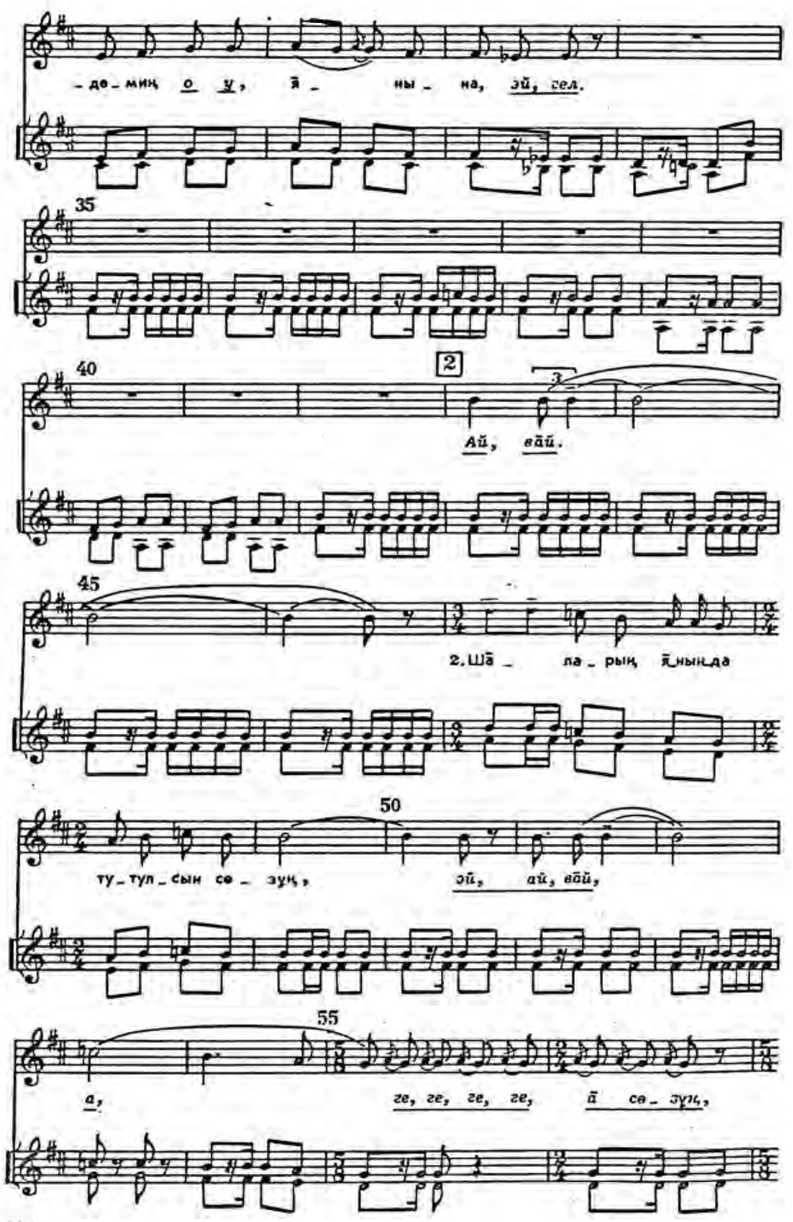



3
ге _ вүн ге _ зүн _ ден, эй, Баш _ ам гел _ се, ӑг _ лӑп, а у,
35
ге _ чер хӑ _ лы _ ма. Гү, гү,
гү, гү. Гү, гү, гү,
40
45
гү, гү, гү, гү, гү, гү,
50
гү, гү, гү.
11
55


60
65
70
1
2. А, гар_ры_лы_га са_лып йи_гит
чāг_ла_ры,
а, я̄ ра у,
75
а у, Ге_да эй_ лер тэч, я̄_ра у, э_е_си бег_ ле_
80
_ри,
85
а у.
90
2
Ай, гур_шун_дек э_ри_дер
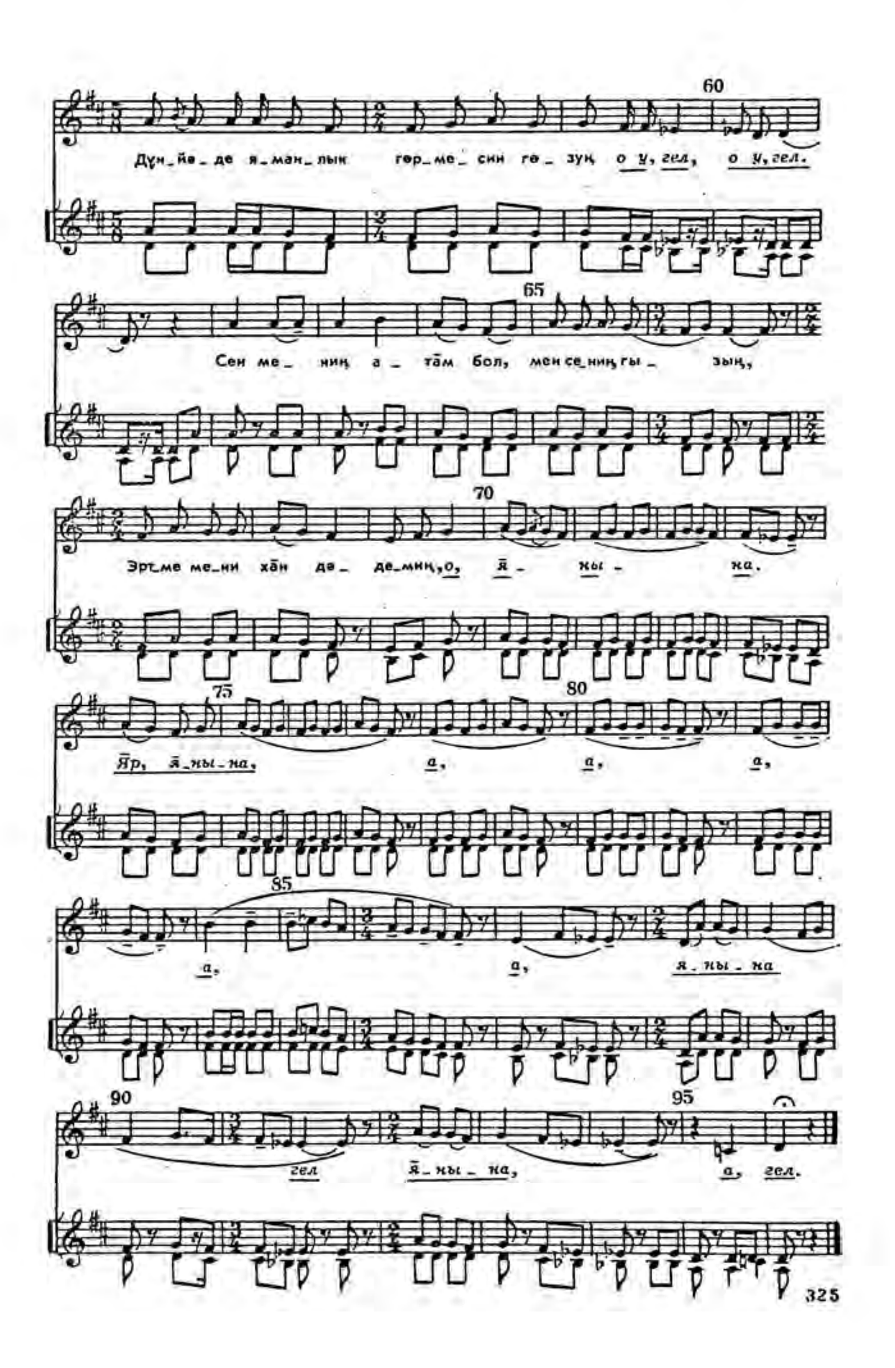

3
кāл_дек дāг_ла_ры, Дāш_ам гел_се, āг_лāп, вэй,
95
100
ге_чер хā_лы_ма, Гу,
гу, гу, гу, гу,
гу, гу, гу, гу,
105
гу, гу, гу, гу,
110
гу, гу, гу, гу,

73. КЕЛТЕ ГЫРЫК
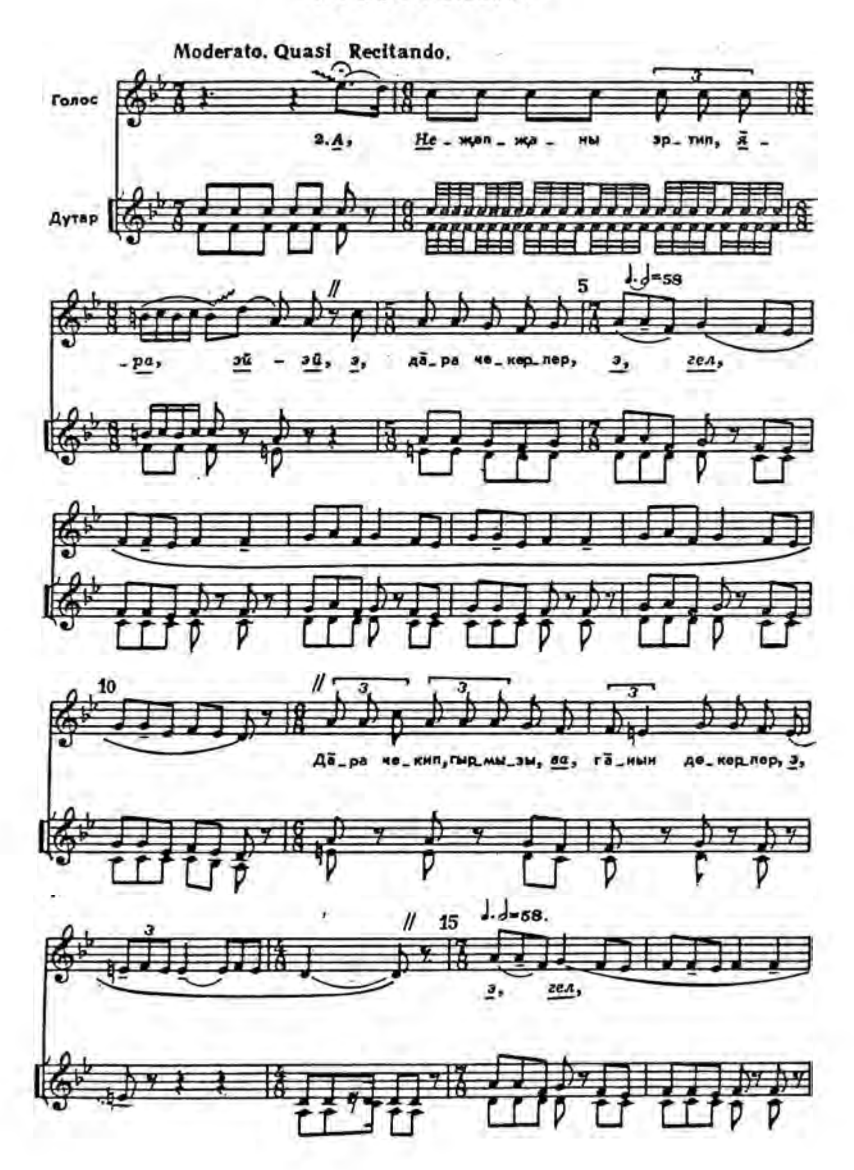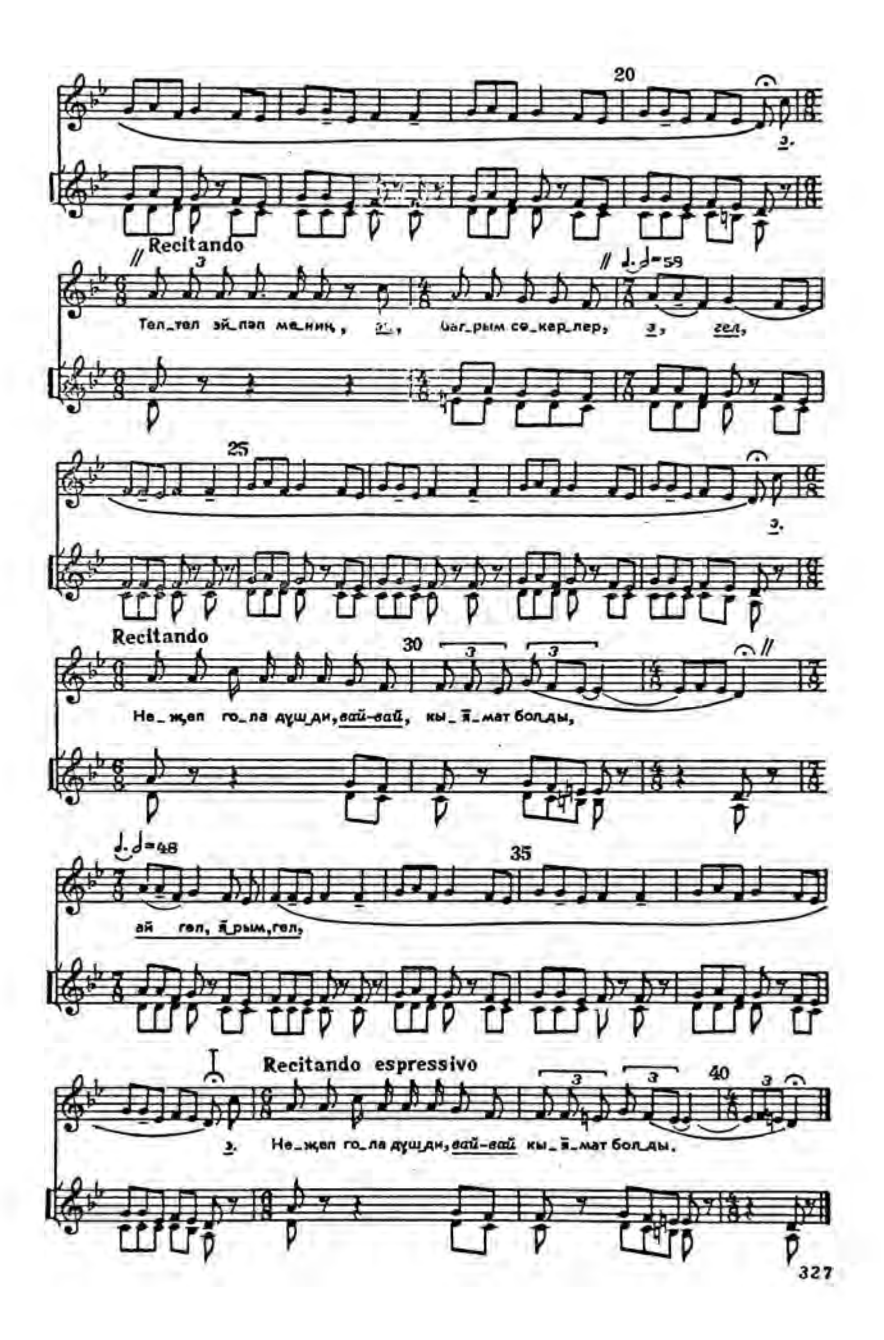




-де-миң о у, я - ны - на, эй, сел.
35
40
2
Ай, вай.
45
2. Ша - ла - рың я_нын_да
ту_тул_сын се - зуң,
50
эй, ай, вай,
а,
55
ге, ге, ге, ге, а се - зуң,

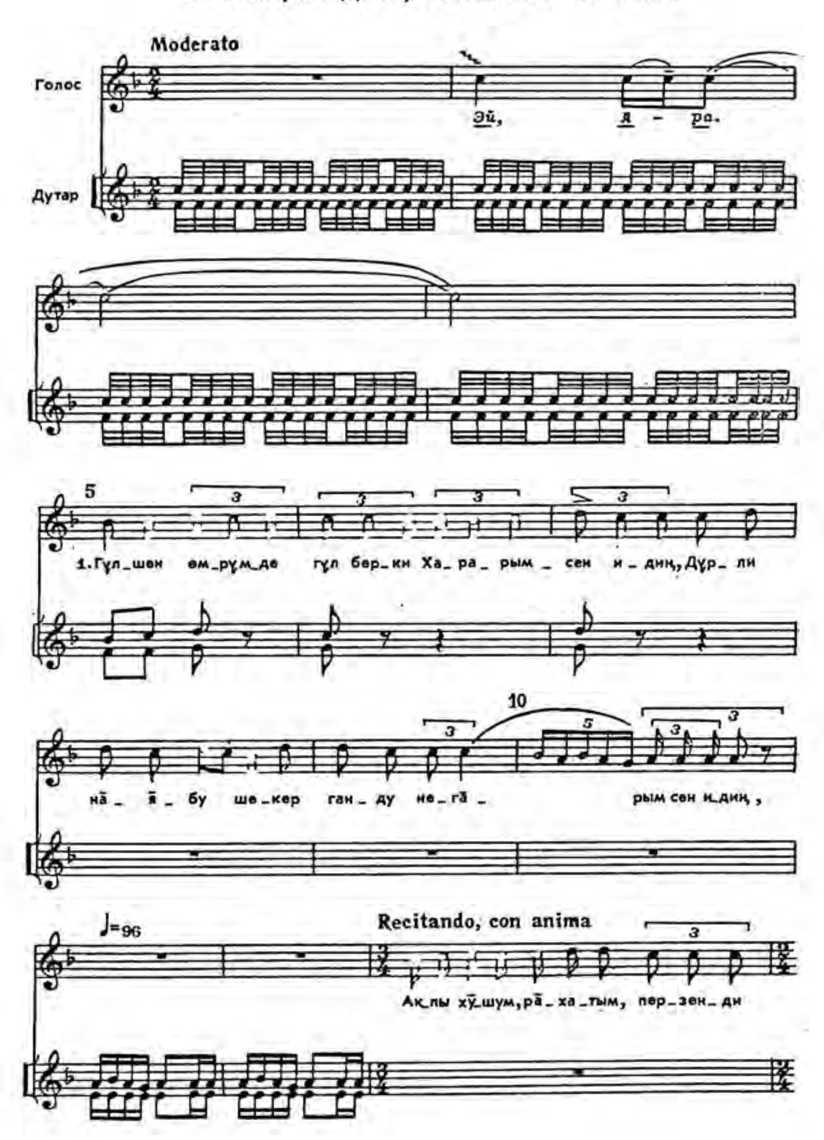

Дүн_йә_де я_ман_лык гөр_ме_син гө_зуң, о у, гел, о у, гел.
Сен ме_ниң а_тāм бол, мен се_ниң гы_зың,
Эрт_ме ме_ни хāн дә_де_миң, о, я̄_ны_на.
Я̄р, я̄_ны_на, а, а, а,
а, а, я_ны_на
гел я̄_ны_на, а, гел.
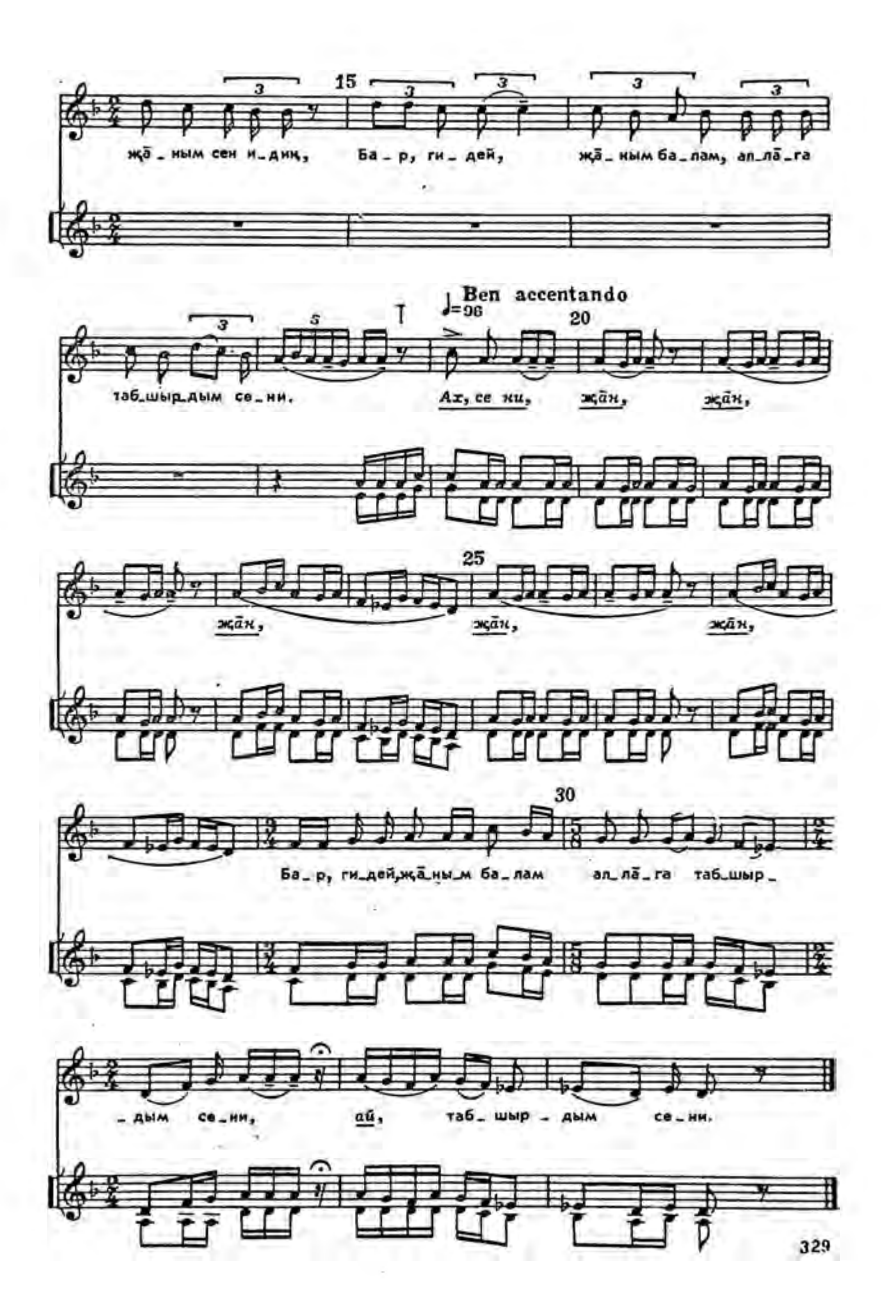
74. ЖЫГАЛЫ (2)


Moderato. Quasi Recitando.
Голос
Дутар
2. А, Не_жап_жа_ны эр_тип, я_
_ра, эй - эй, э, дā_ра че_кер_пер, э, гел,
Дā_ра че_кип, гыр_мы_зы, аа, гā_нын де_кер_пер, э,
э, гел,


20
э.
Recitando
3
♩.♩=58
Тел_тел эй_лэп ме_ниң, эй, Бағ_рым сө_кер_лер, э, гел,
25
э.
Recitando
30
3
3
Не_җеп го_ла дүш_ди, вай-вай, кы_я_мат бол_ды,
♩.♩=48
35
ай гел, я_рым, гел,
Recitando espressivo
3
3
40
3
э. Не_җеп го_ла дүш_ди, вай-вай кы_я_мат бол_ды.
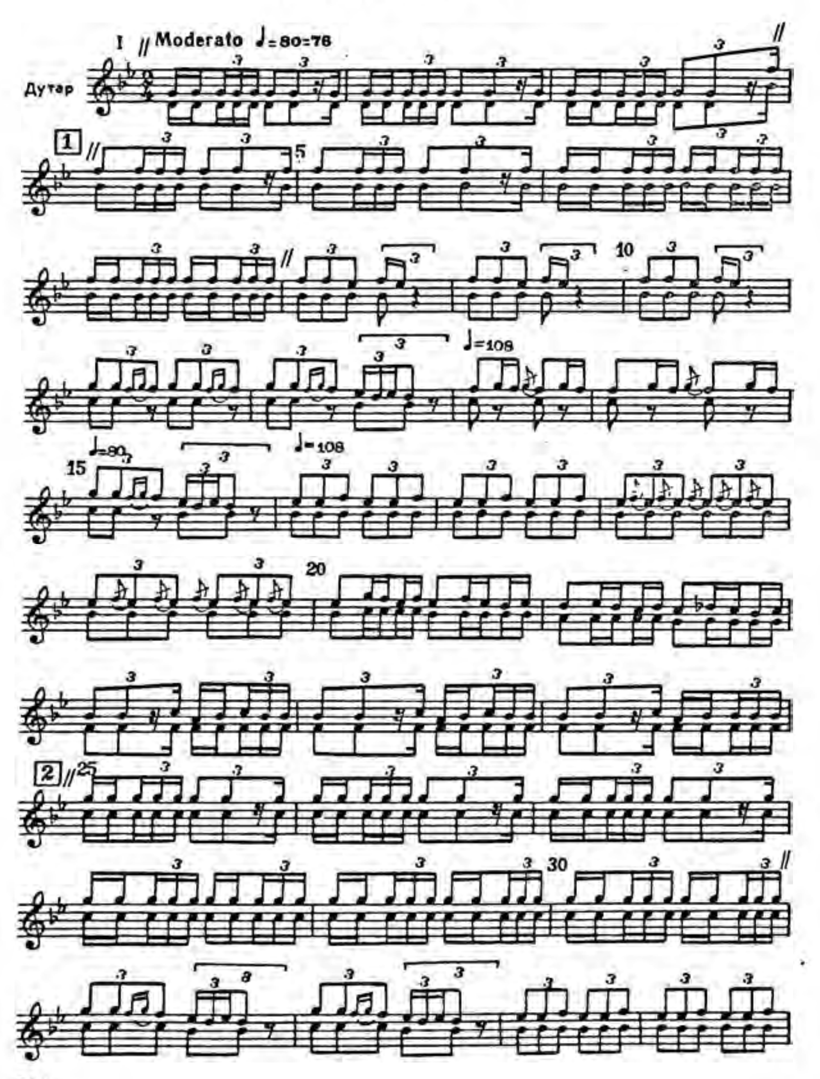
75. БАР, ГИДЕЙ, Ж̧А̄НЫМ БАЛАМ



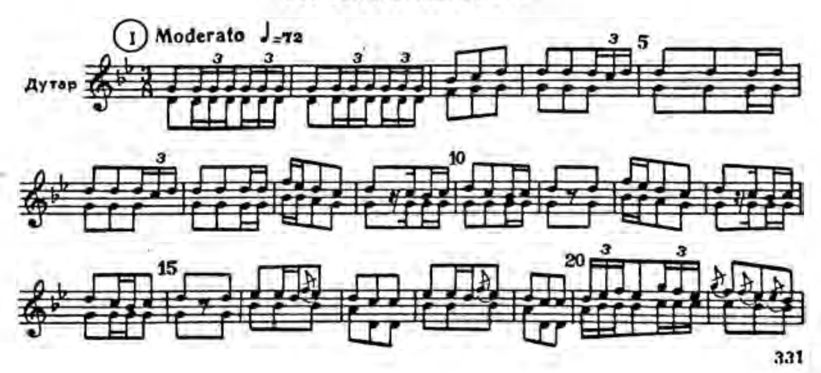

15
жā_ным сен и_диң, Ба_р, ги_дей, жā_ным ба_лам, ал_лā_га
Ben accentando
♩=96
20
таб_шыр_дым се_ни. Ах, се ни, жāн, жāн,
25
жāн, жāн, жāн,
30
Ба_р, ги_дей,жā_ны_м ба_лам ал_лā_га таб_шыр_
_дым се_ни, ай, таб_ шыр _ дым се_ни.
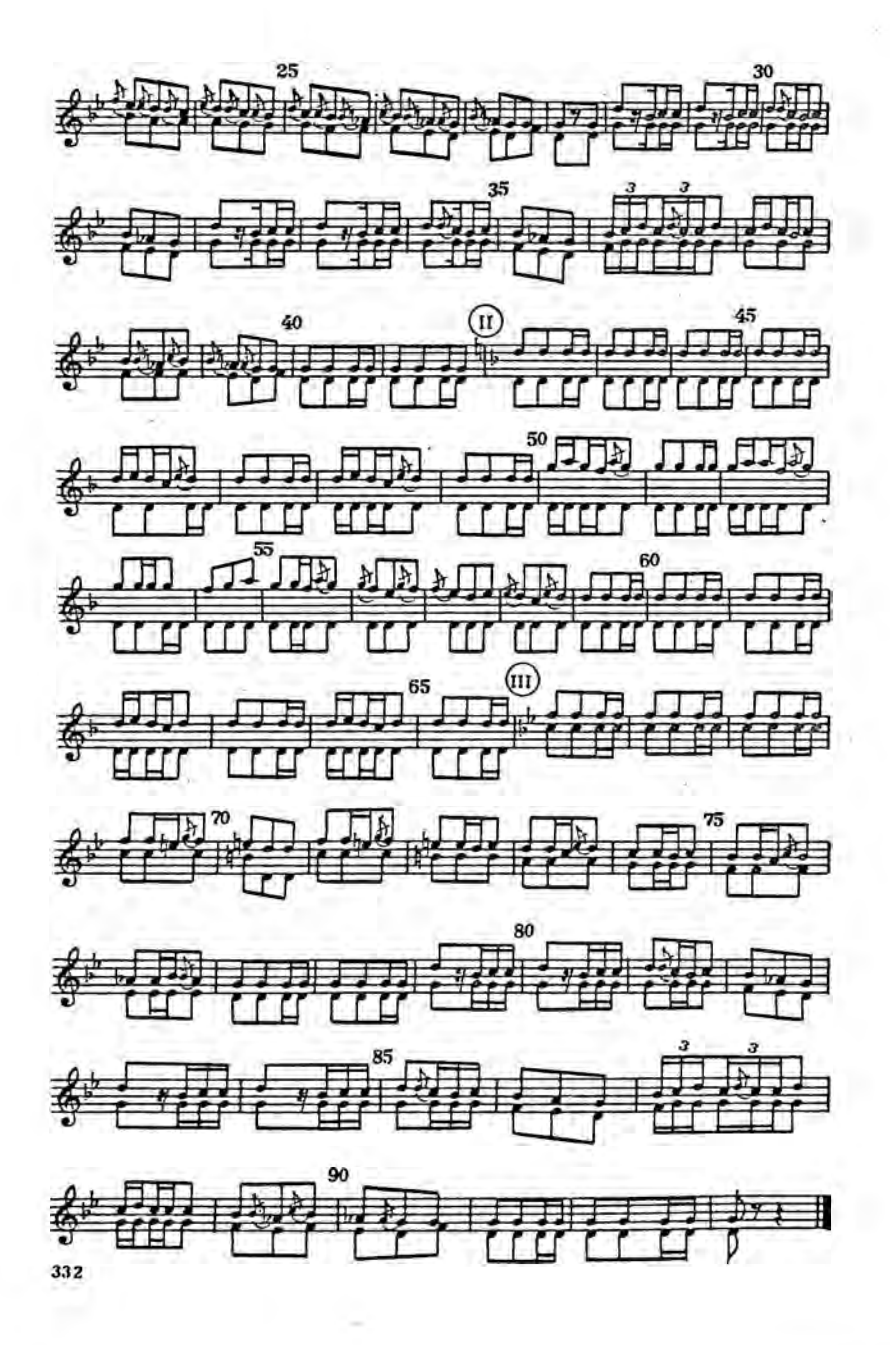
IV. ТАХТА

76. ГЫР АТ, ГЕЛ
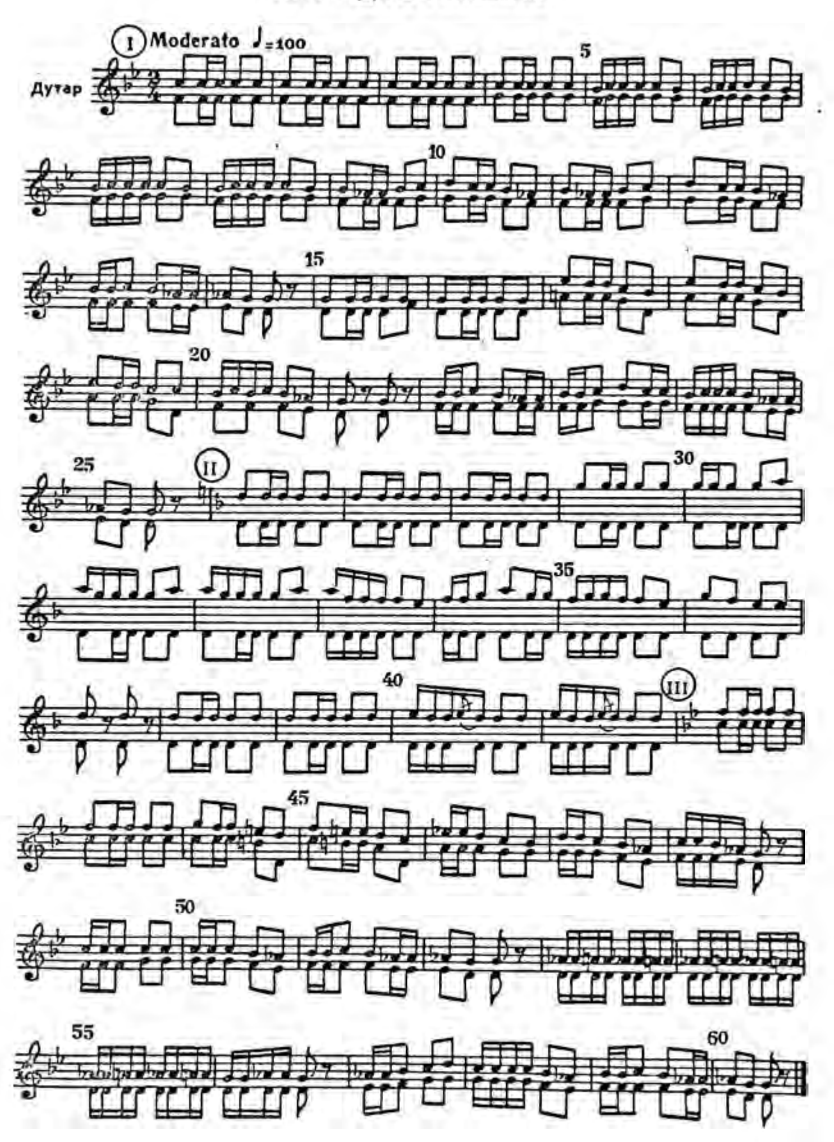


77. ГАРА. НЕРГИЗ
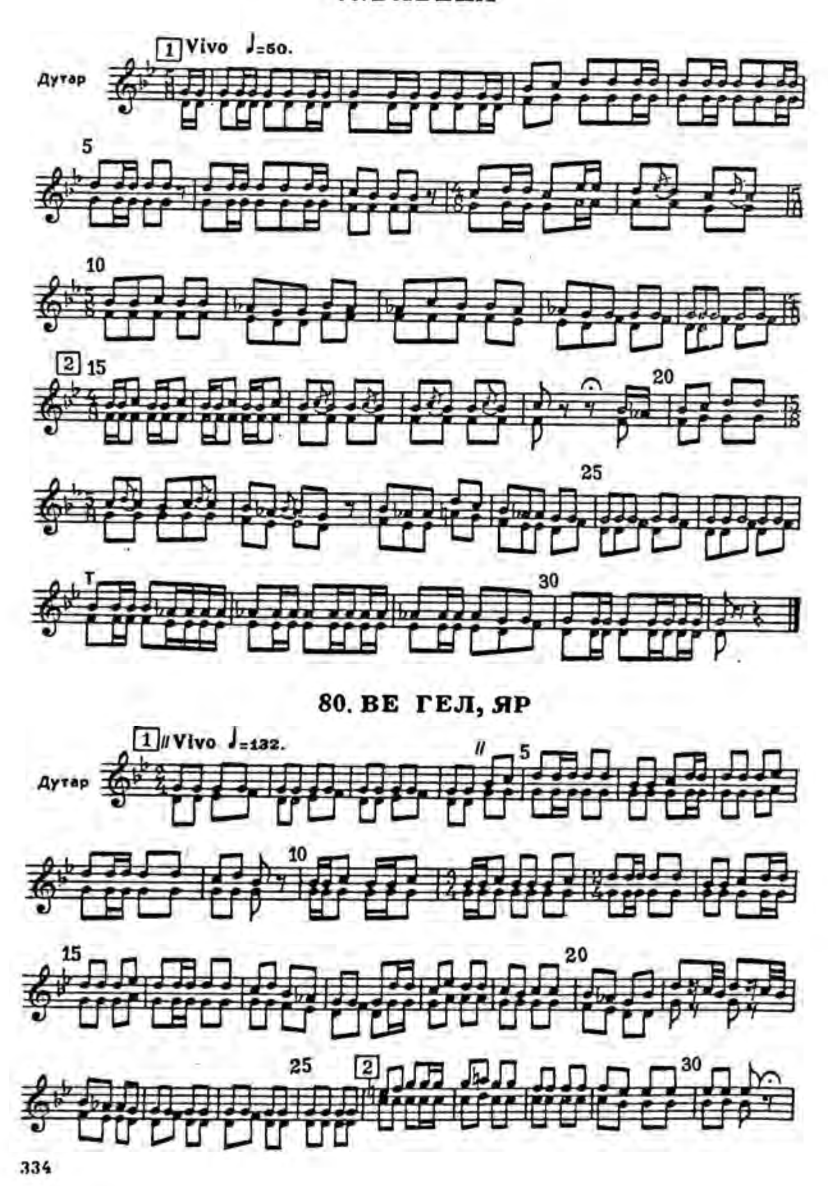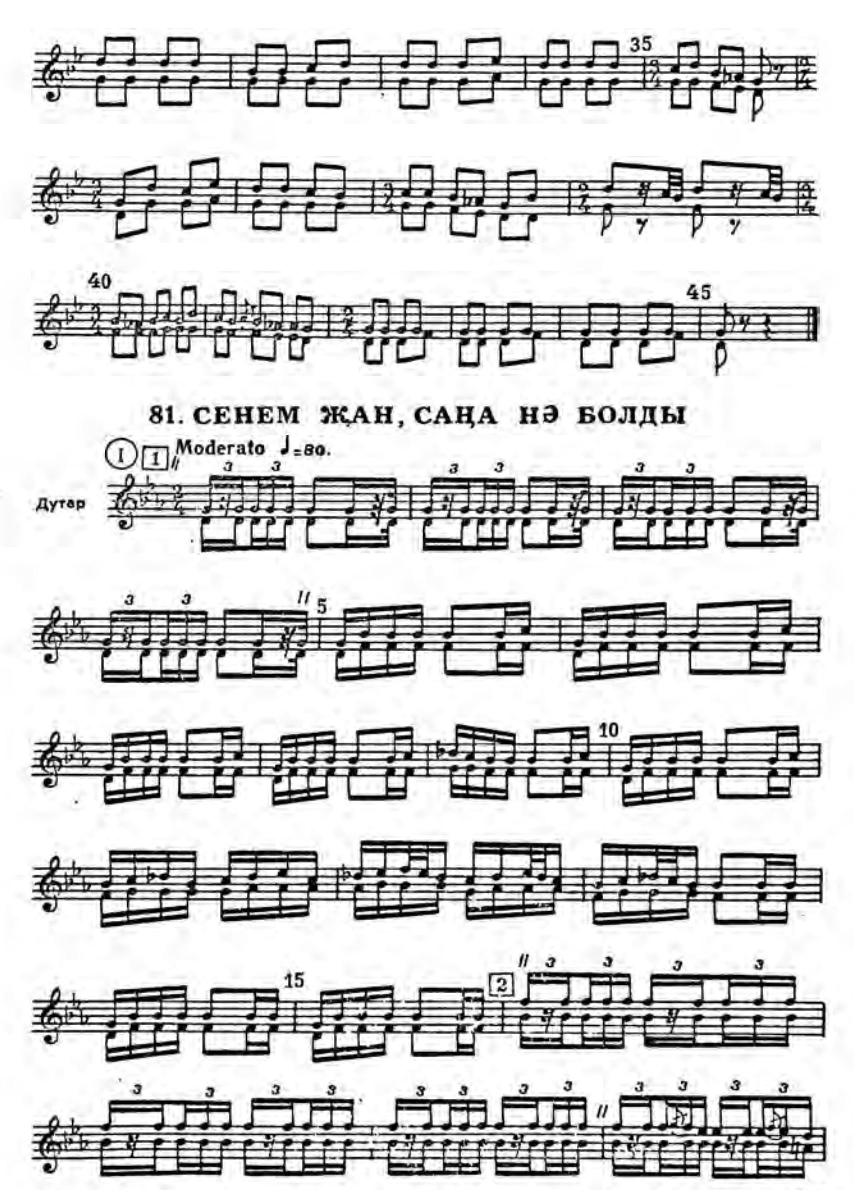



25
30
35
3
3
40
II
45
50
55
60
65
III
70
75
80
85
3
3
90
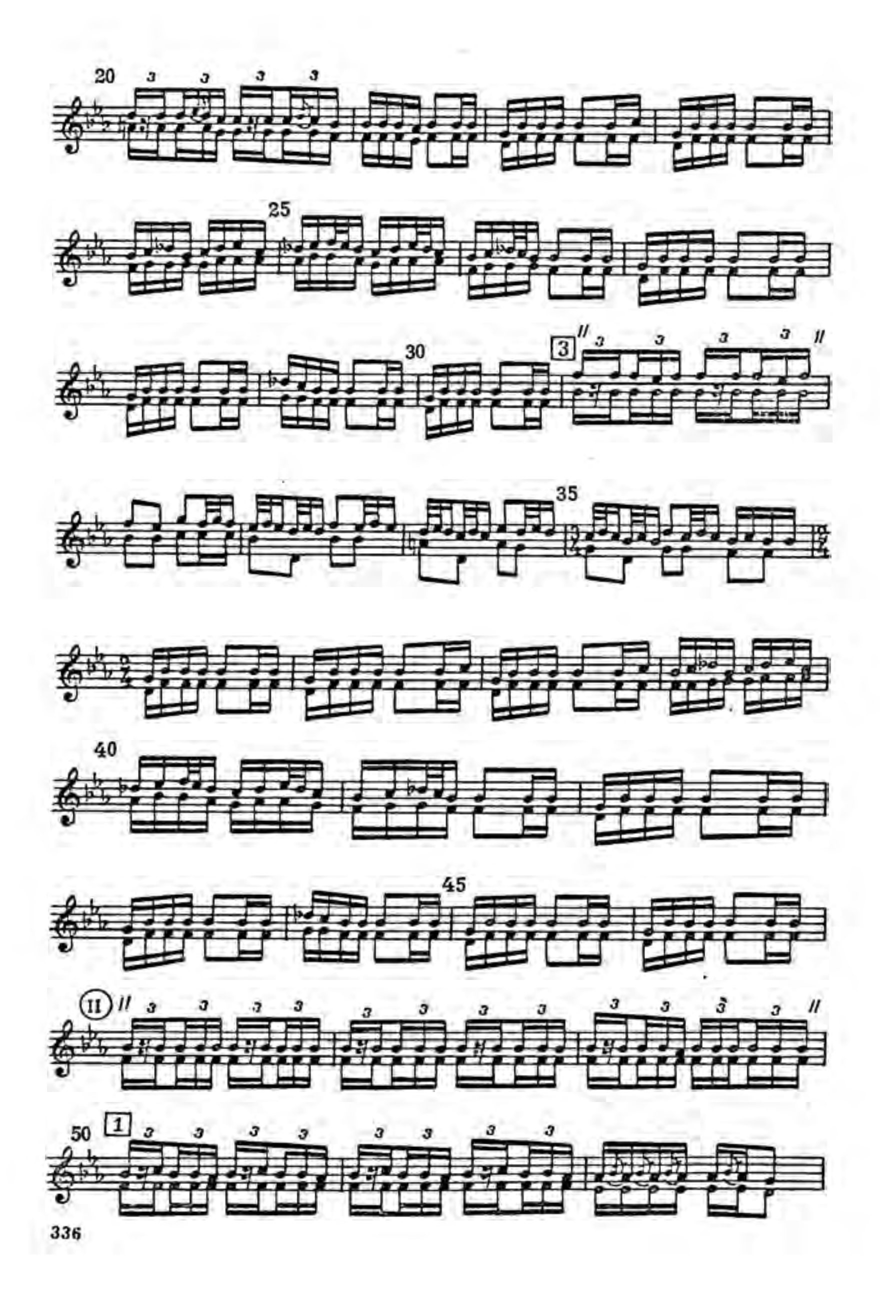
78. МЕДРЕСЕНАМА
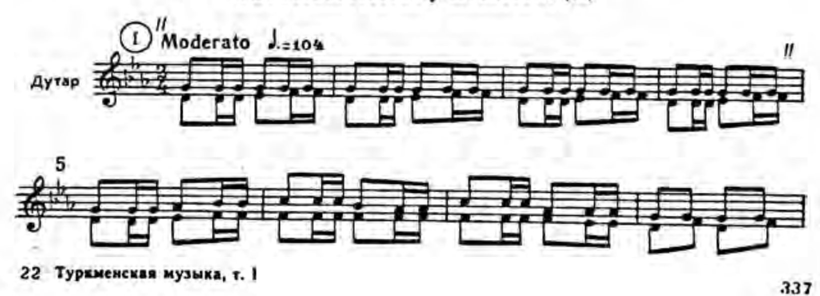


79. БИВЕПА
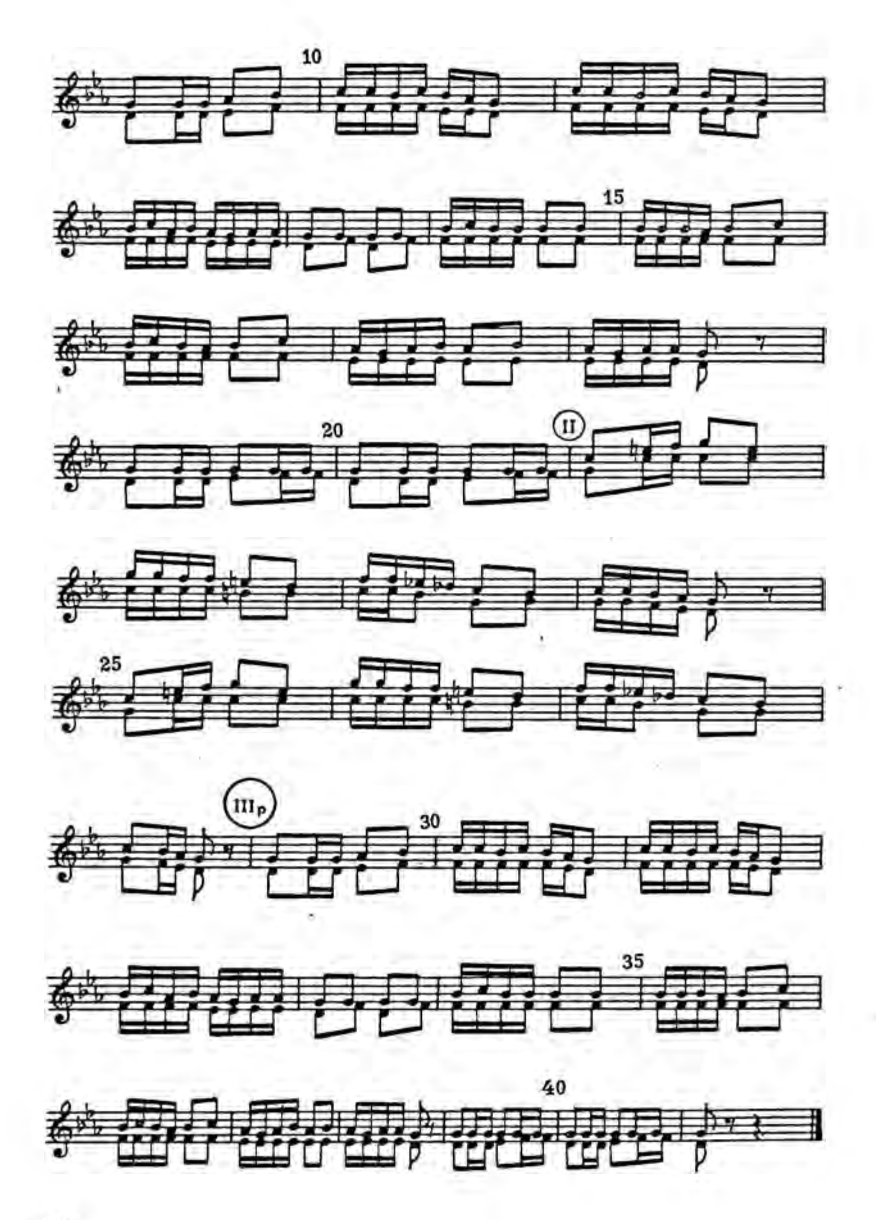

1 Vivo ♩=50.
Дутар
5
10
2 15
20
25
T
30
80. ВЕ ГЕЛ, ЯР
1 // Vivo ♩=132.
Дутар
//
5
10
15
20
25
2
30


35
40
45
81. СЕНЕМ ЖАН, САҢА НӘ БОЛДЫ
I
1
Moderato ♩=80.
Дутар
5
10
15
2

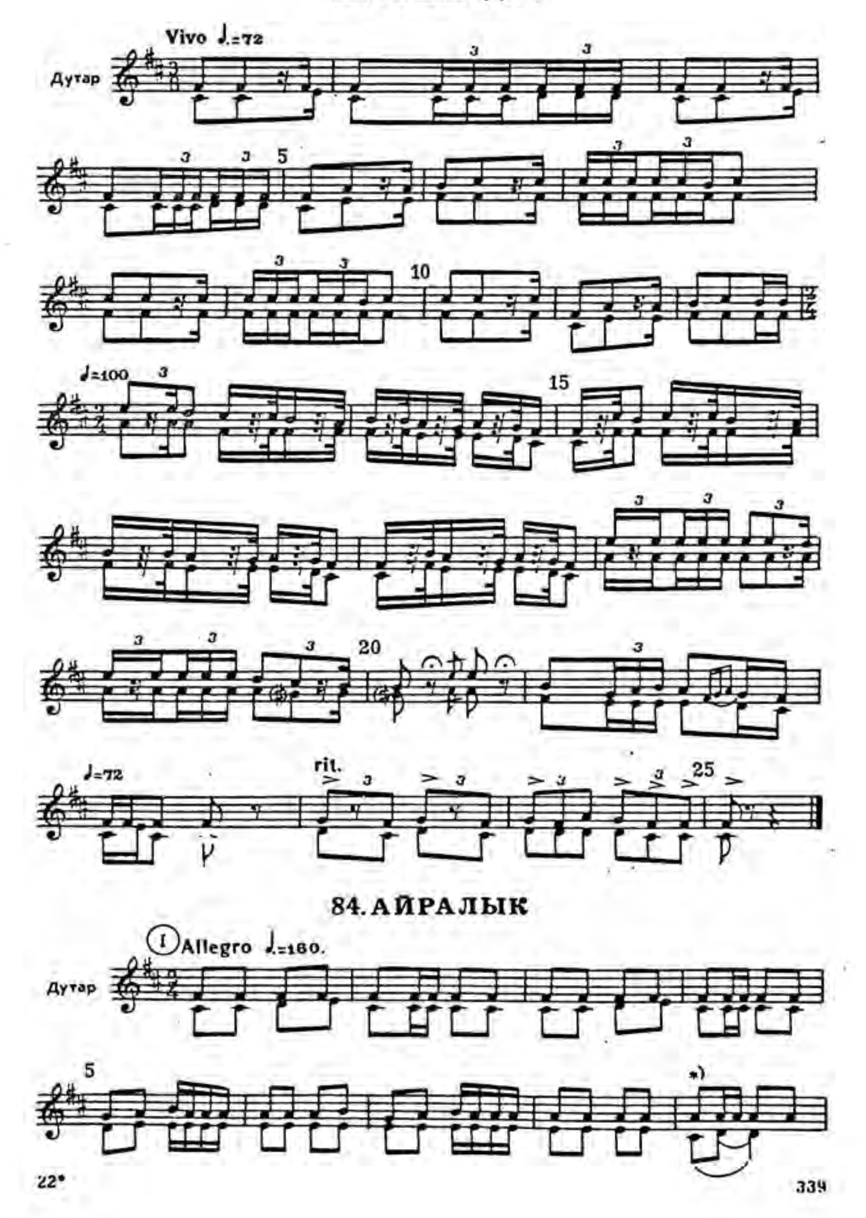

20
25
30
3
35
40
45
II
50
1
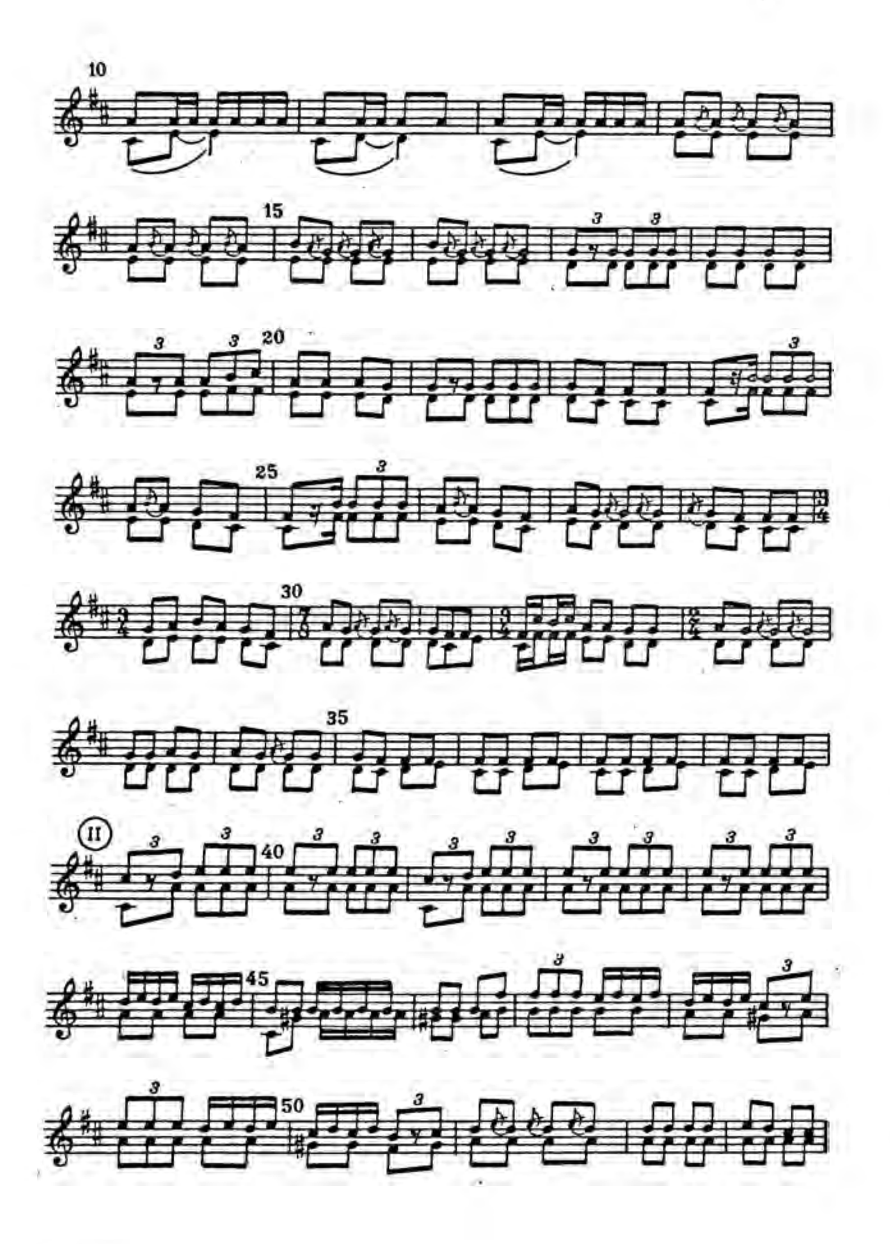
82. АЛЛАЛАР, БАЛАМ (2)
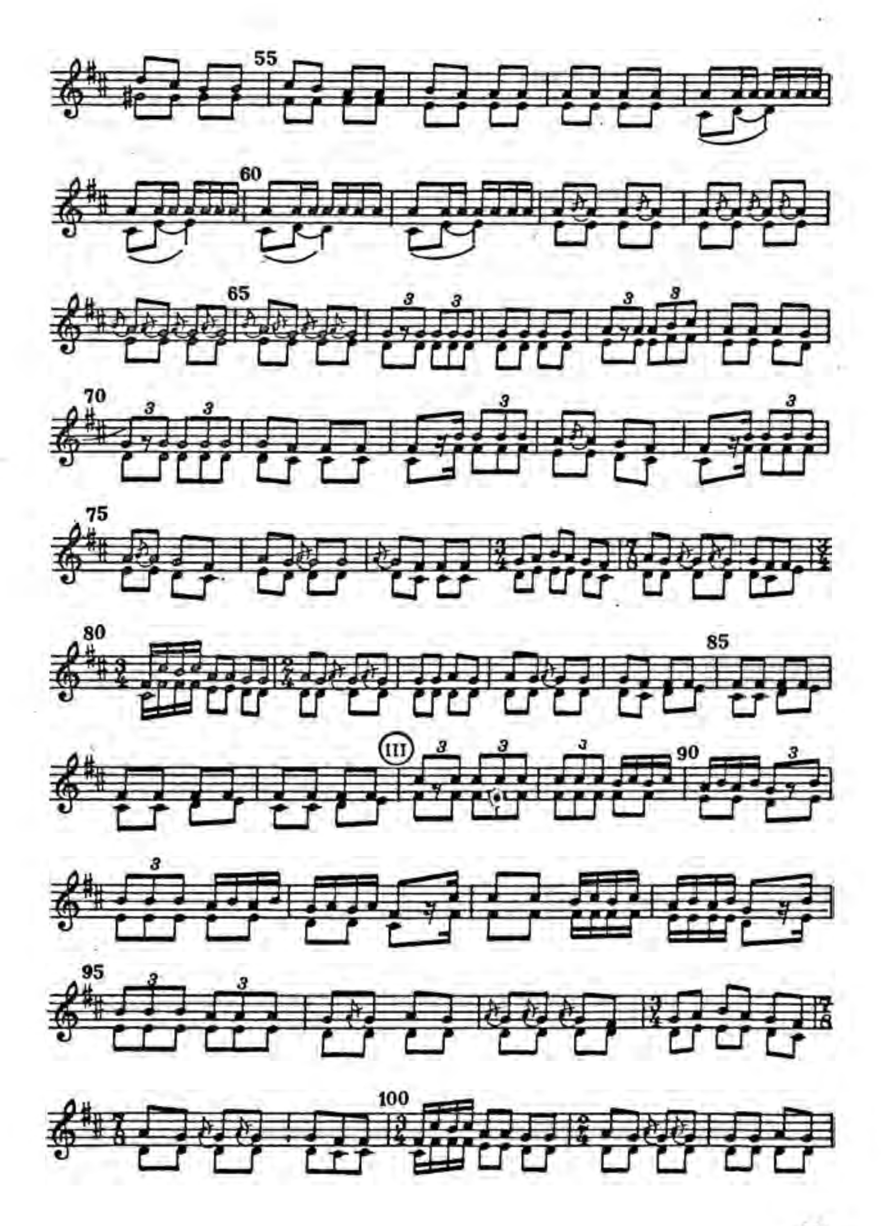



10
15
20
II
25
IIIp
30
35
40

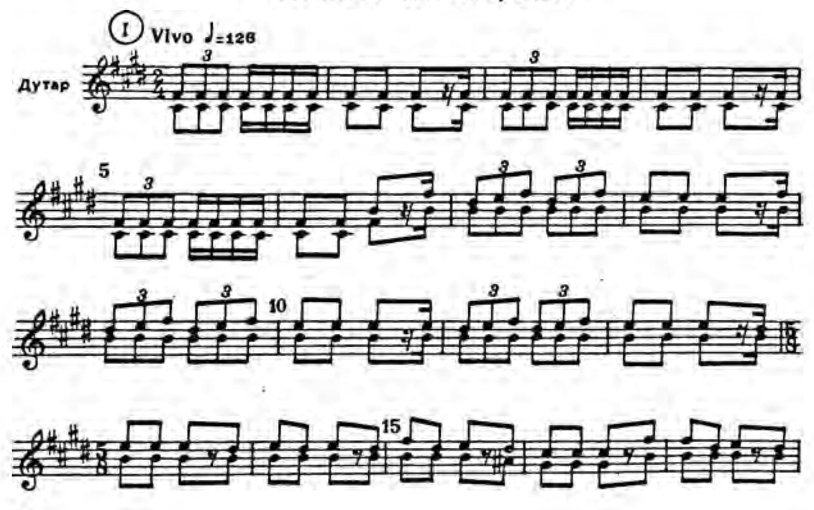
83. ГОША ДЕС
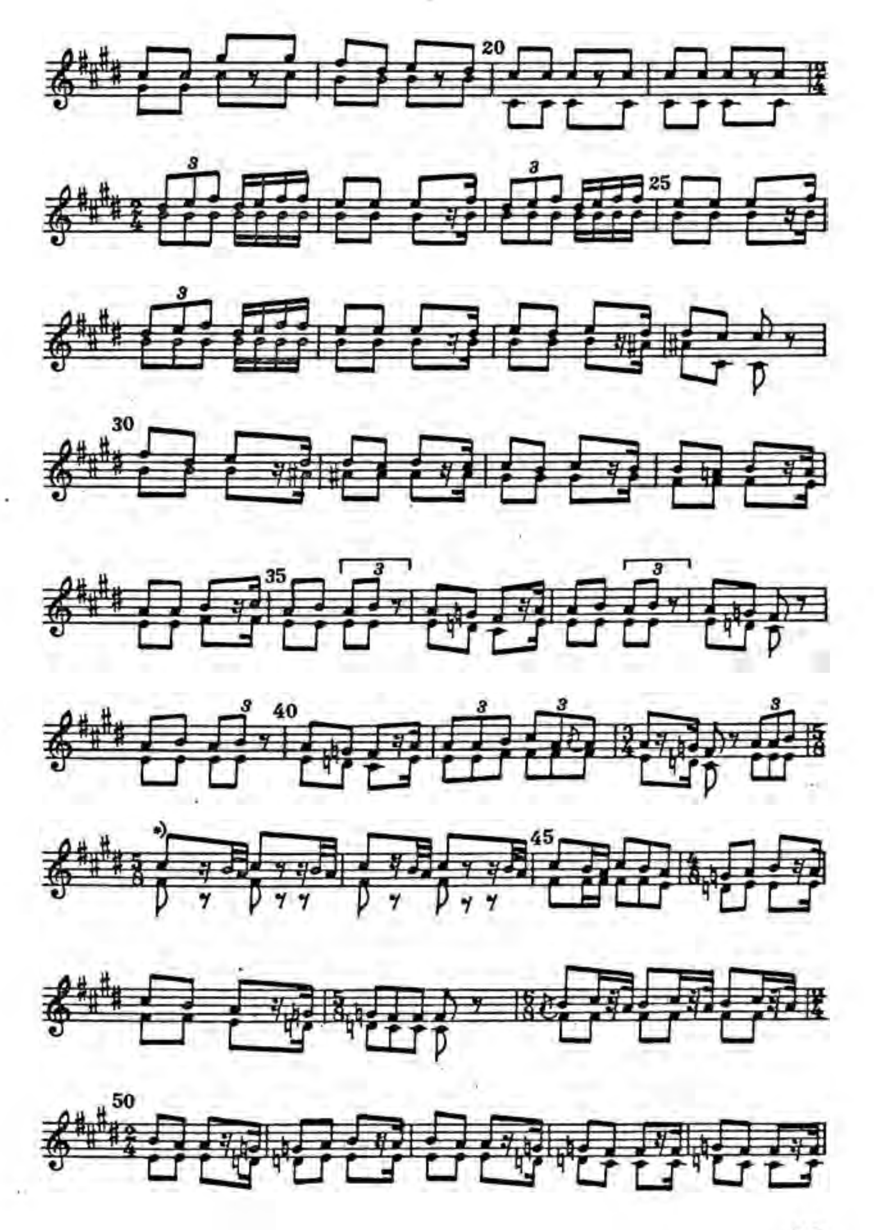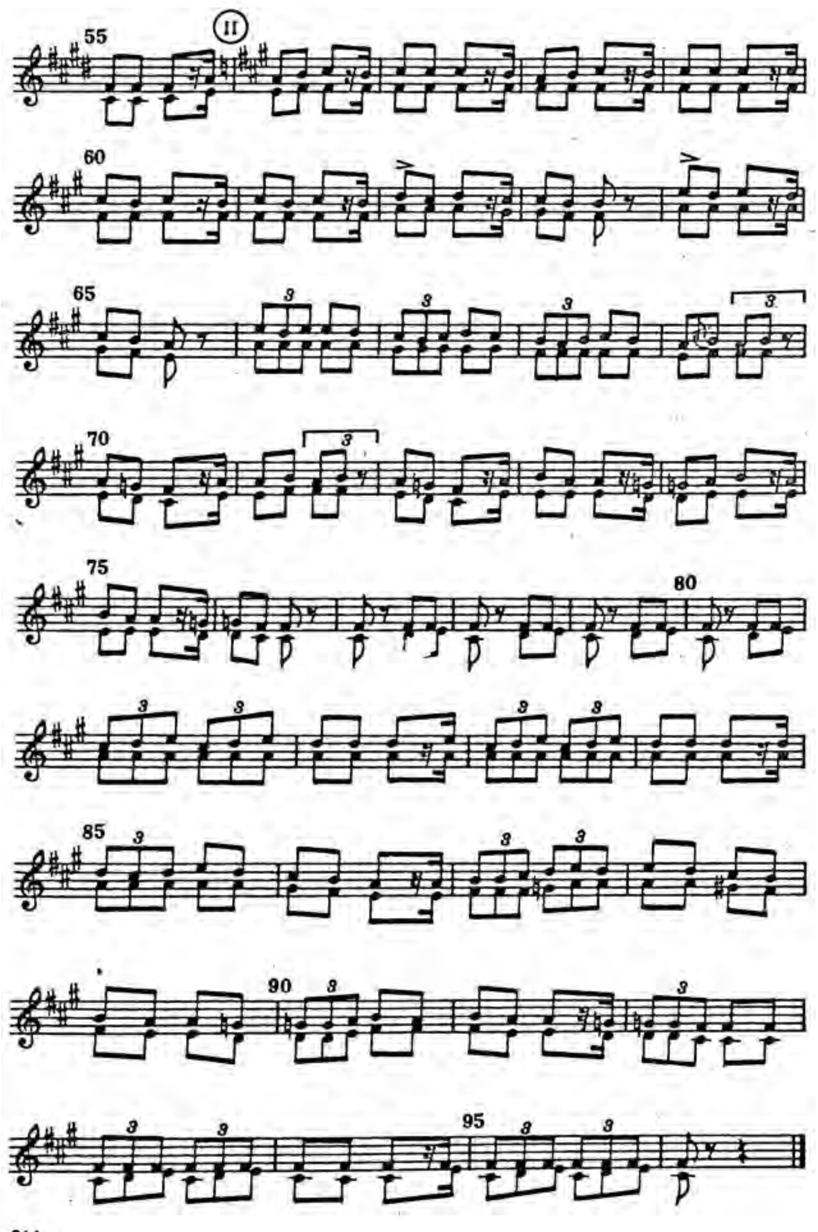





55
60
65
70
75
80
85
III
90
95
100

85. ТАЙ АТЫМ, ГЕЛ

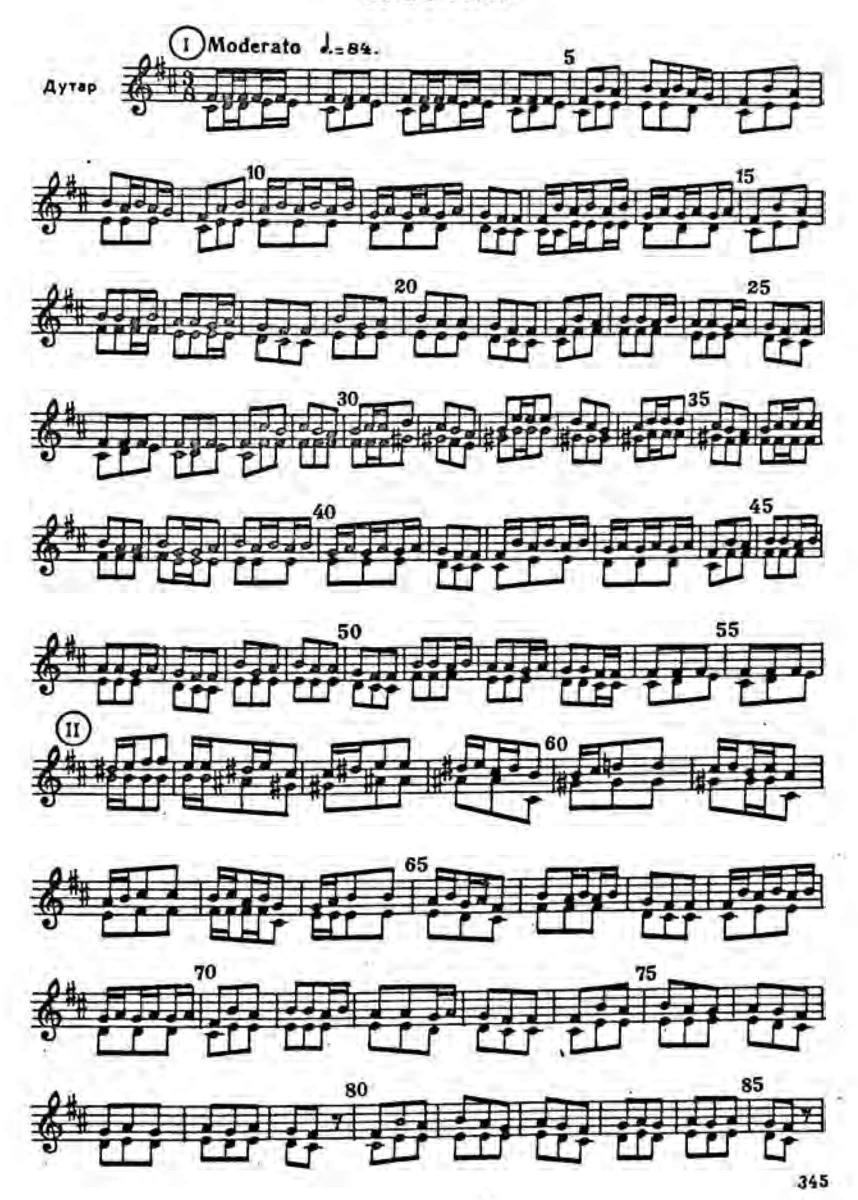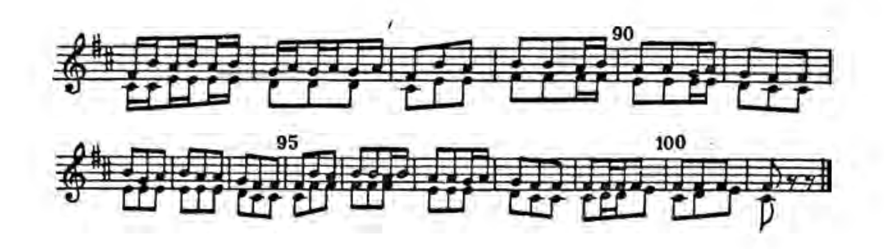



20
3
25
30
35
3
40
*)
45
50



55
11
60
65
70
75
80
85
90
95

86. БУЗЛЫ
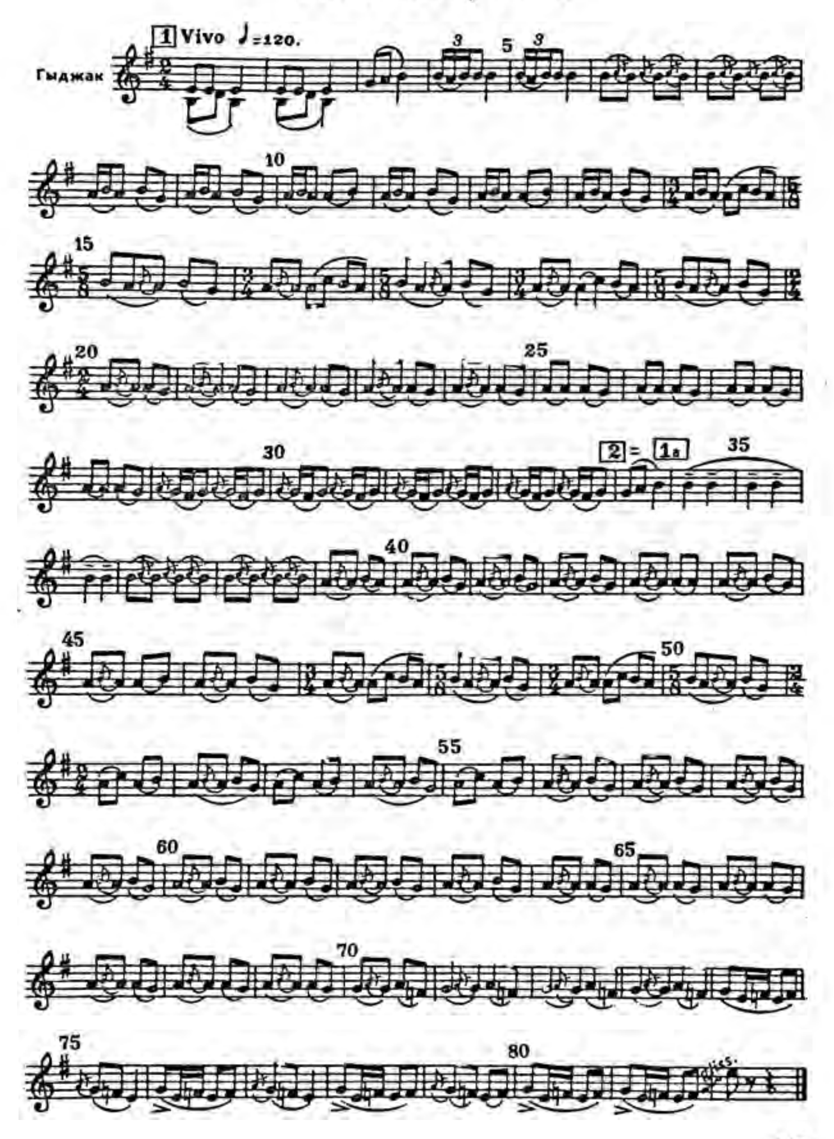




87. СҮМСҮЛЕЛИ
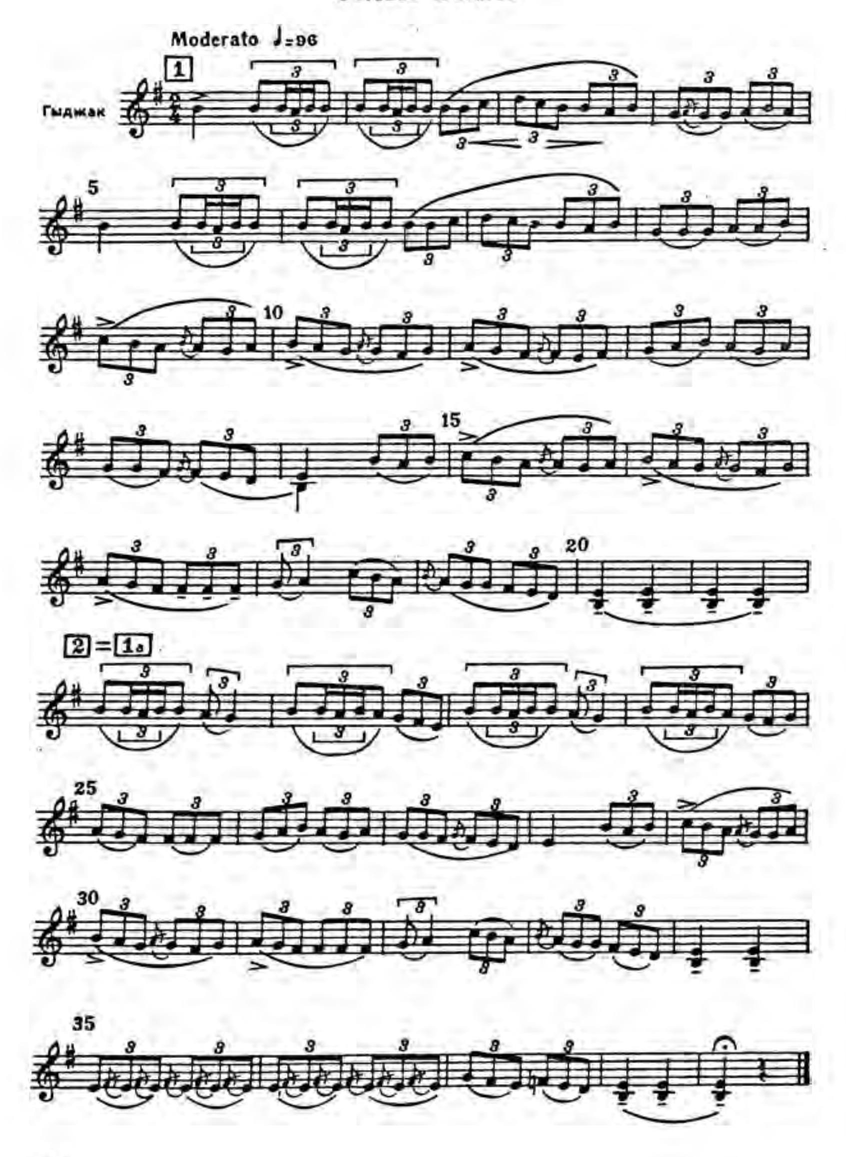
Vivo ♩=96.

Гыджак

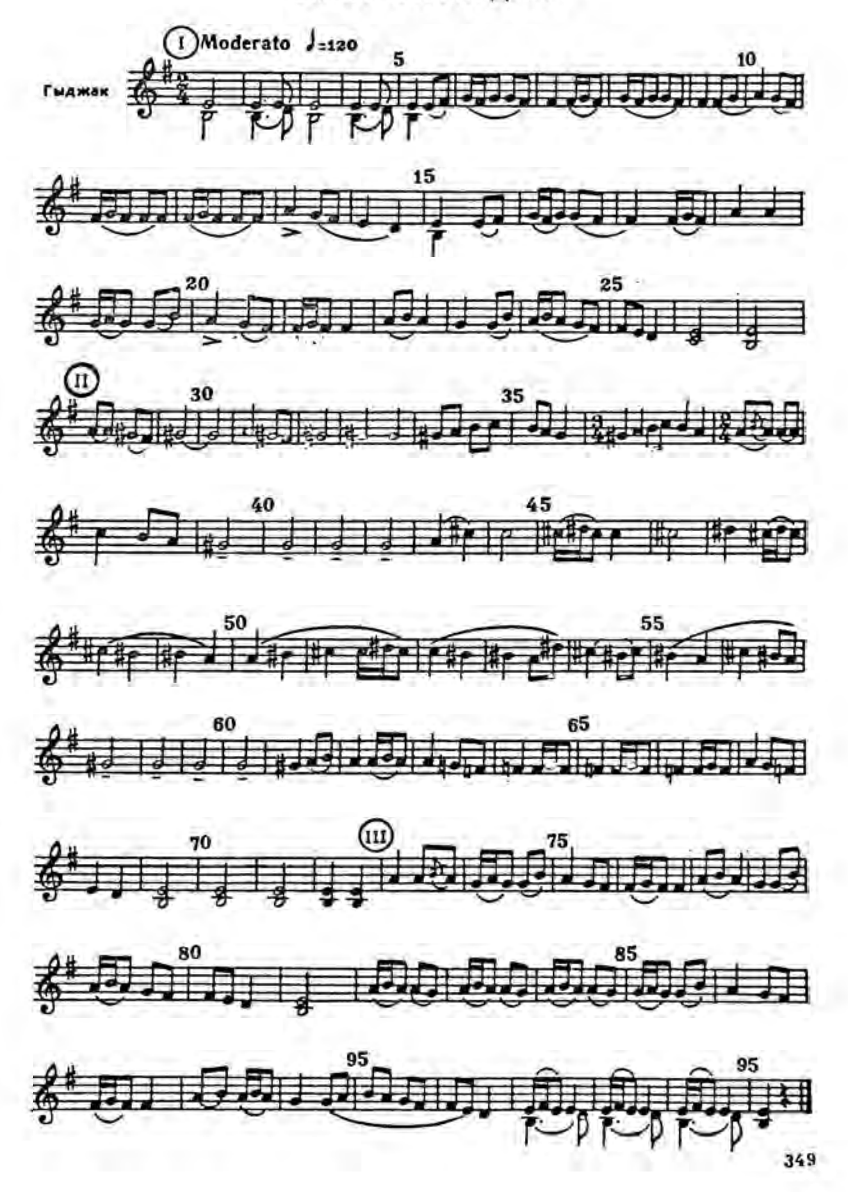
88. ТОРГАЙ ГУШ(2)
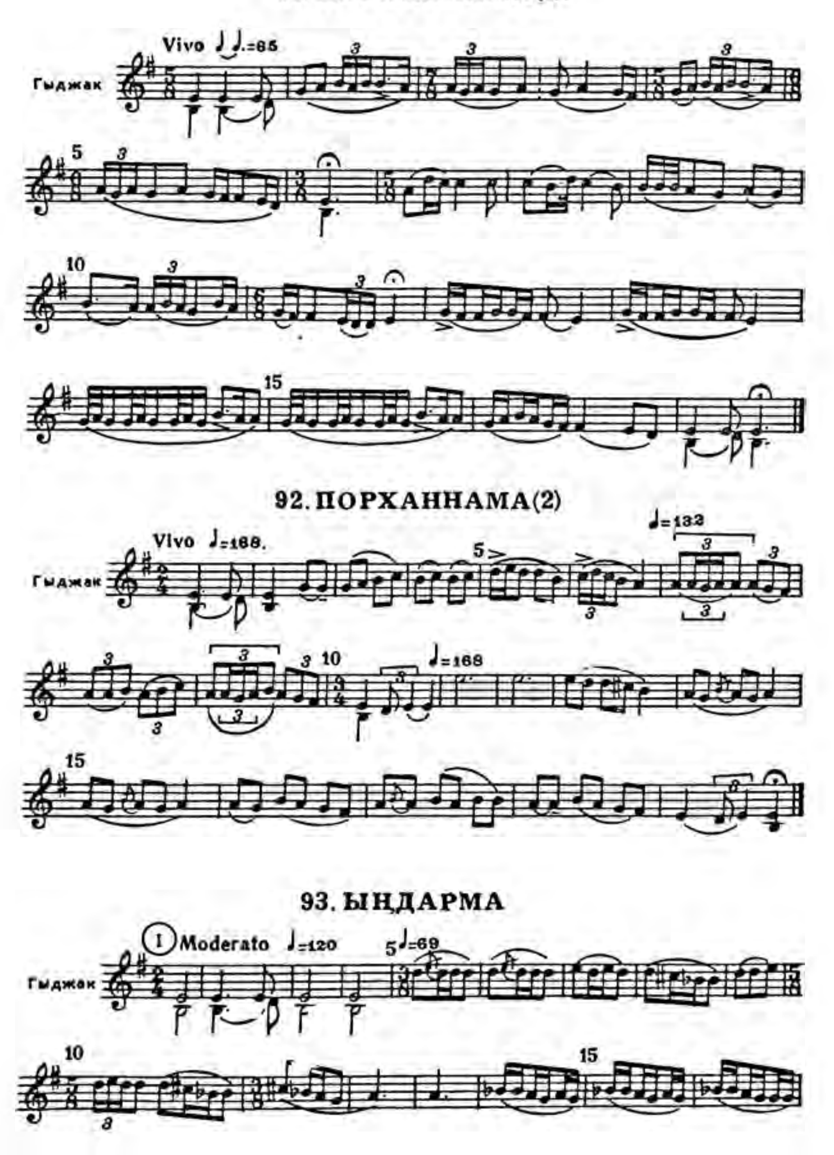


89. АЙ БИБИ
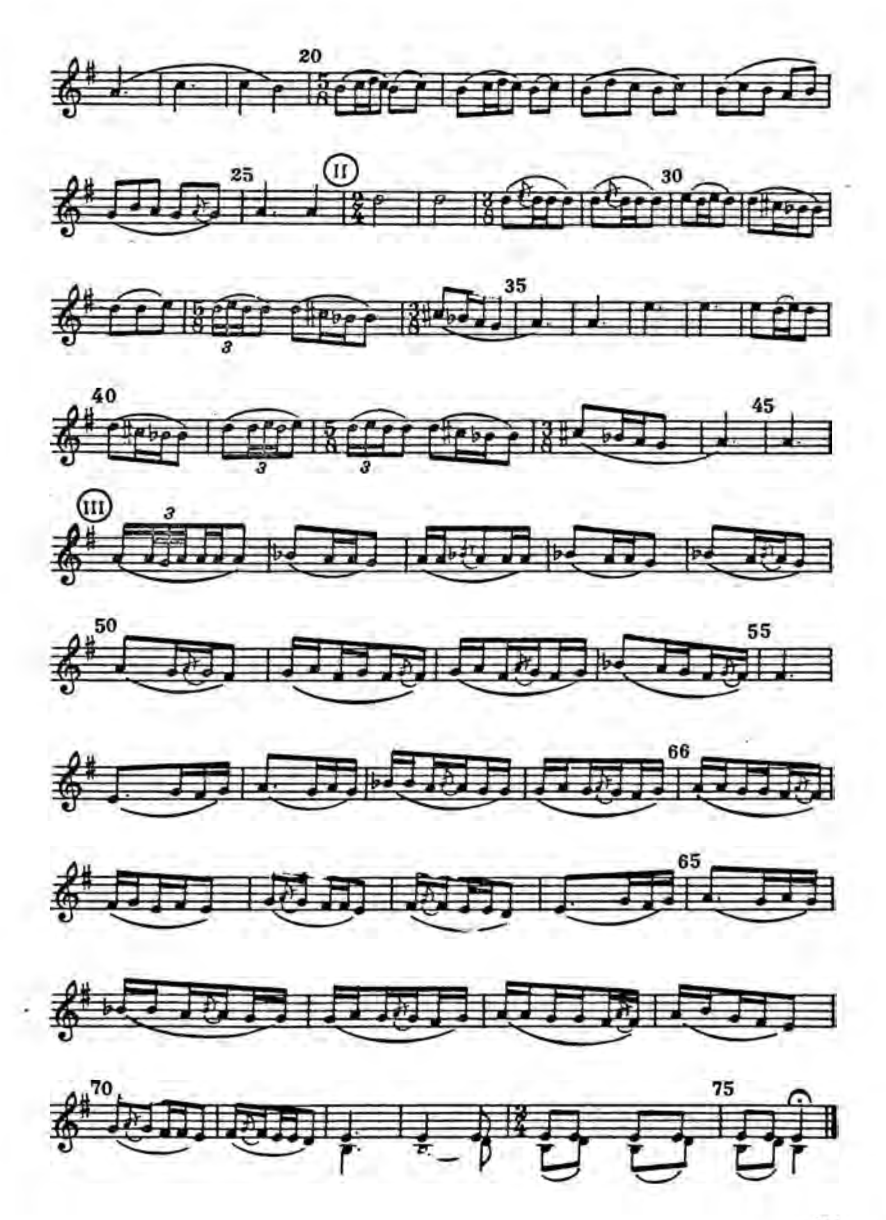


90. ЭЛ ГӨТЕРДИМ
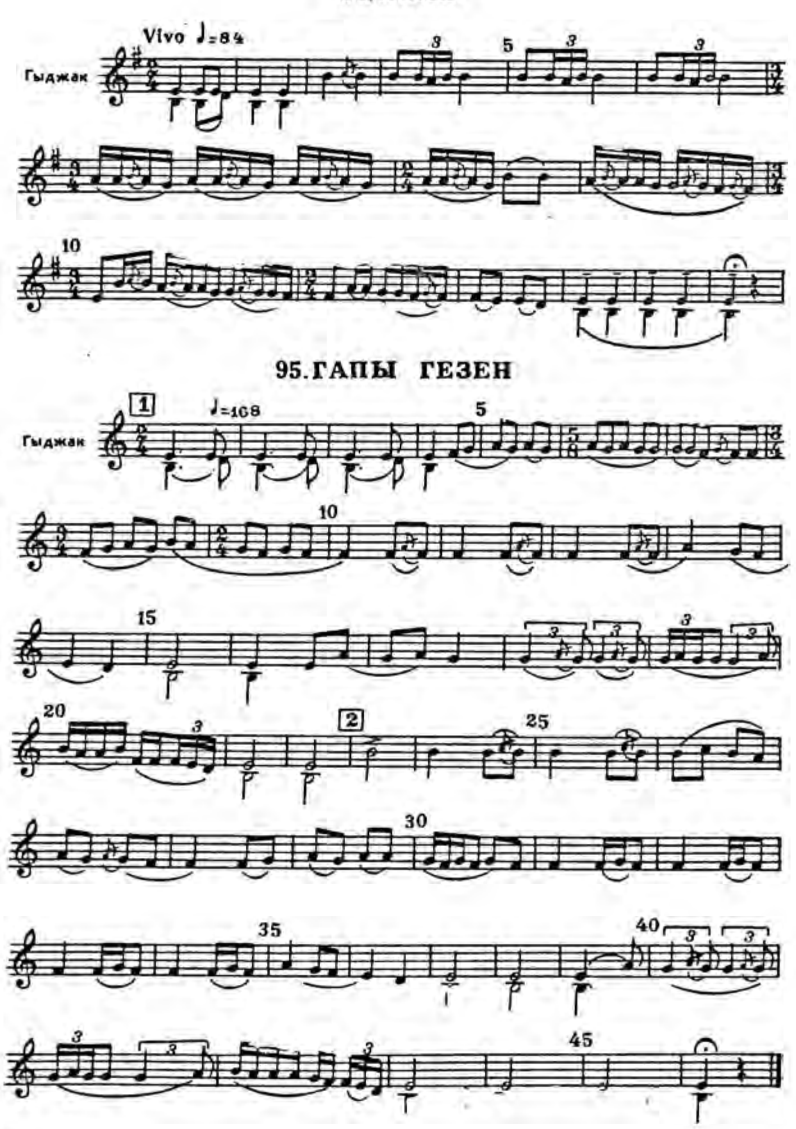


91. ПОРХАННАМА(1).





II
III


94. ЛЭЛЕ
Vivo ♩=84
Гыджак
95. ГАПЫ ГЕЗЕН
♩=168
Гыджак

V. ПОРСЫ
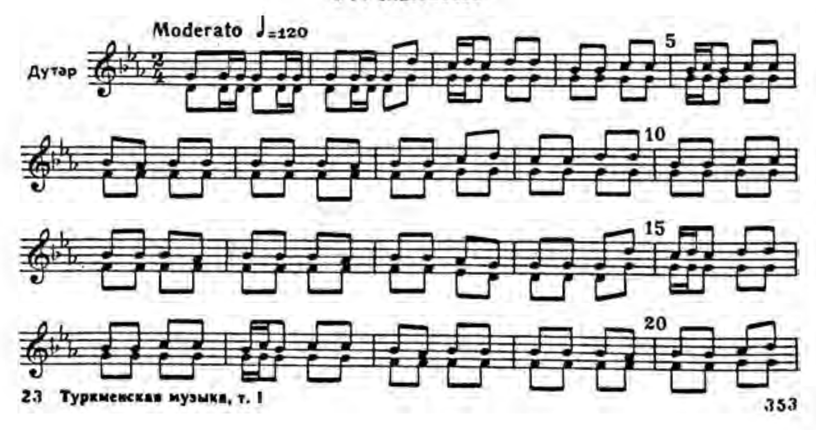
96. МИНАЖАТ
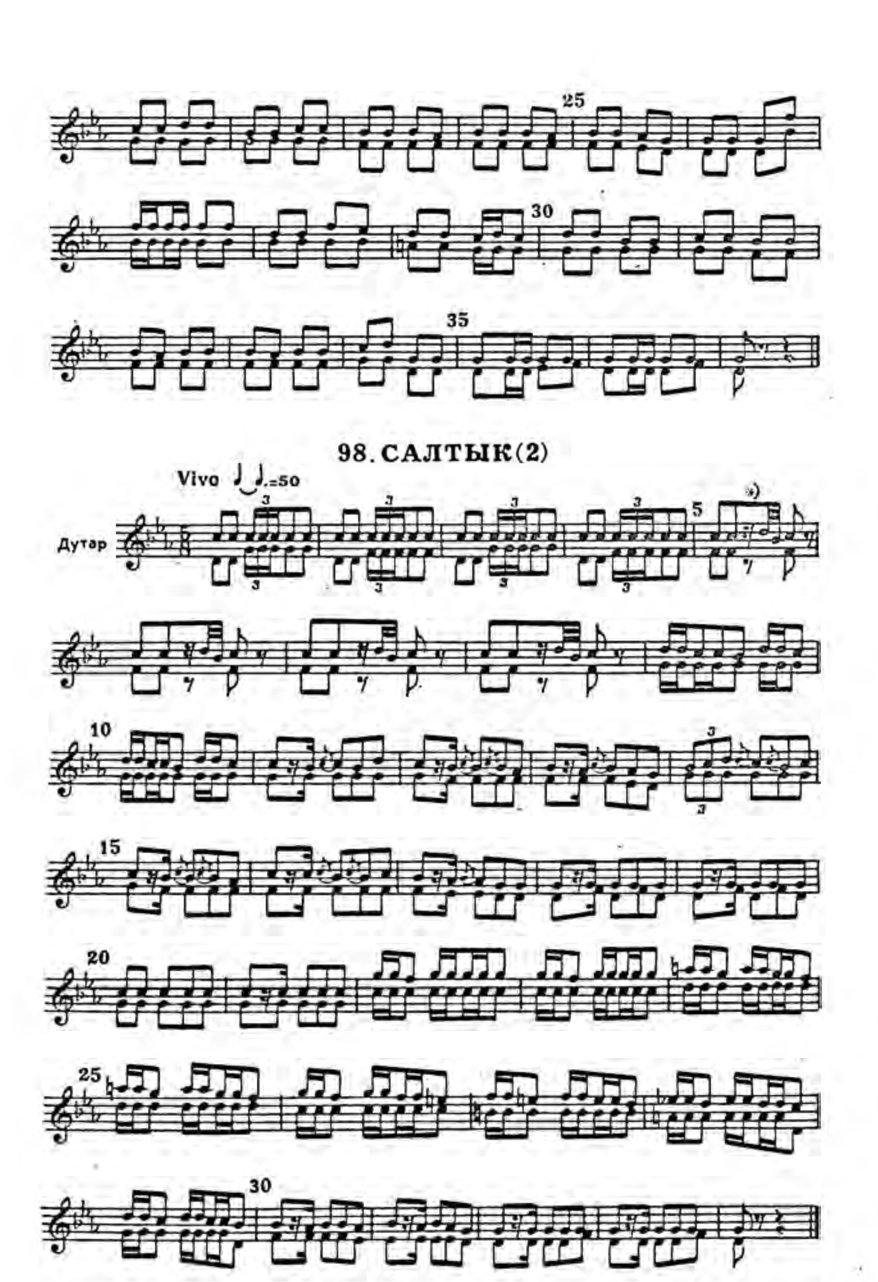
Moderato ♩=100

Дутар

5 10 15 20 25 30
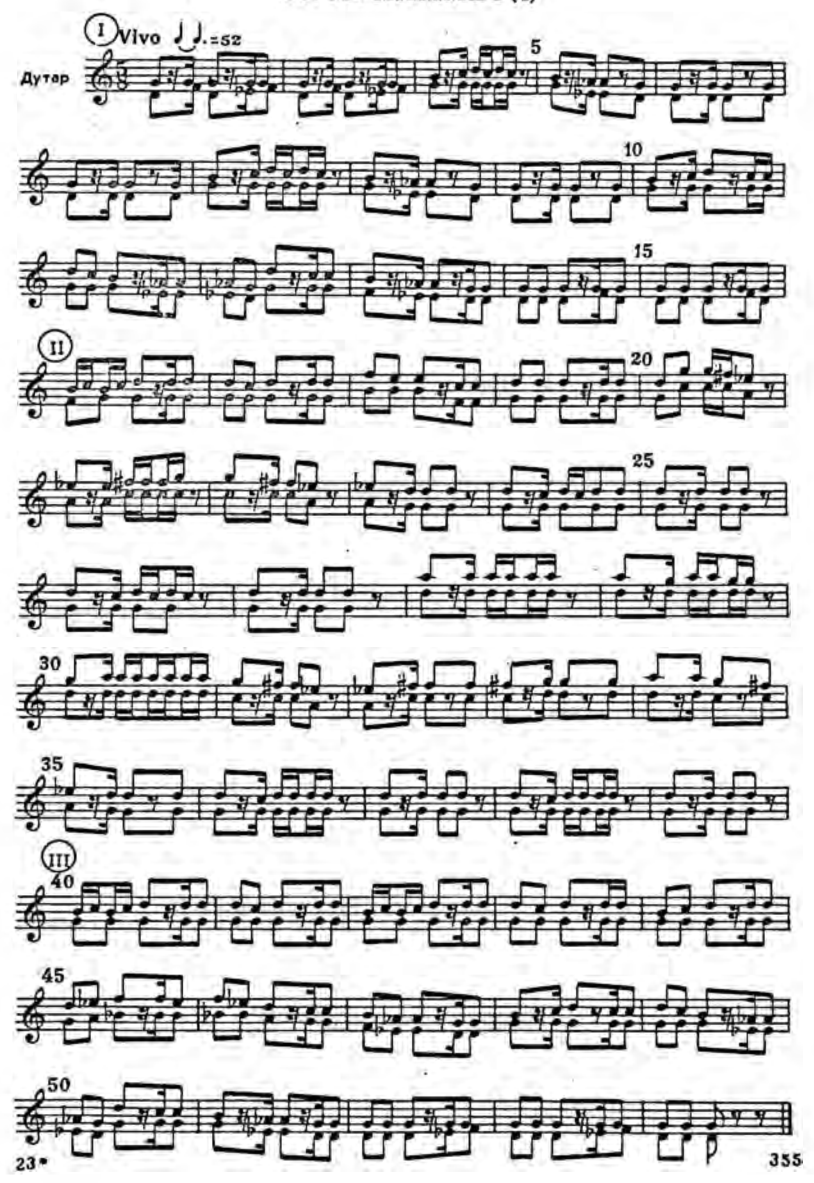
97. ЛЕЙЛИ





98. САЛТЫК(2)
Vivo
Дутар

99. МУХАММЕС (1)
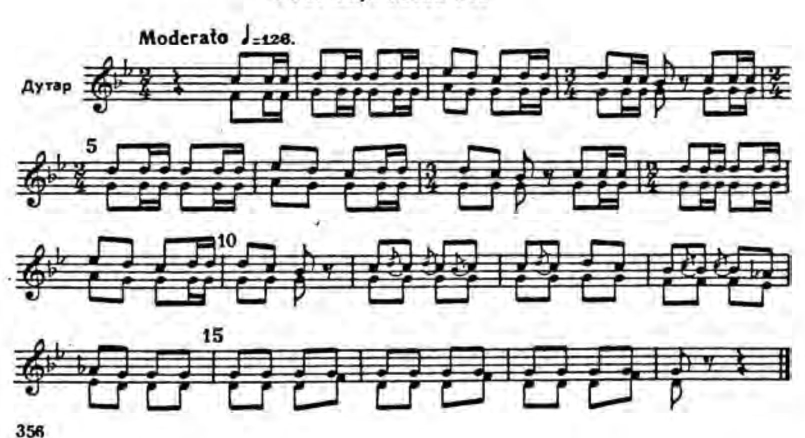


100. ПЕТЕКНАМА
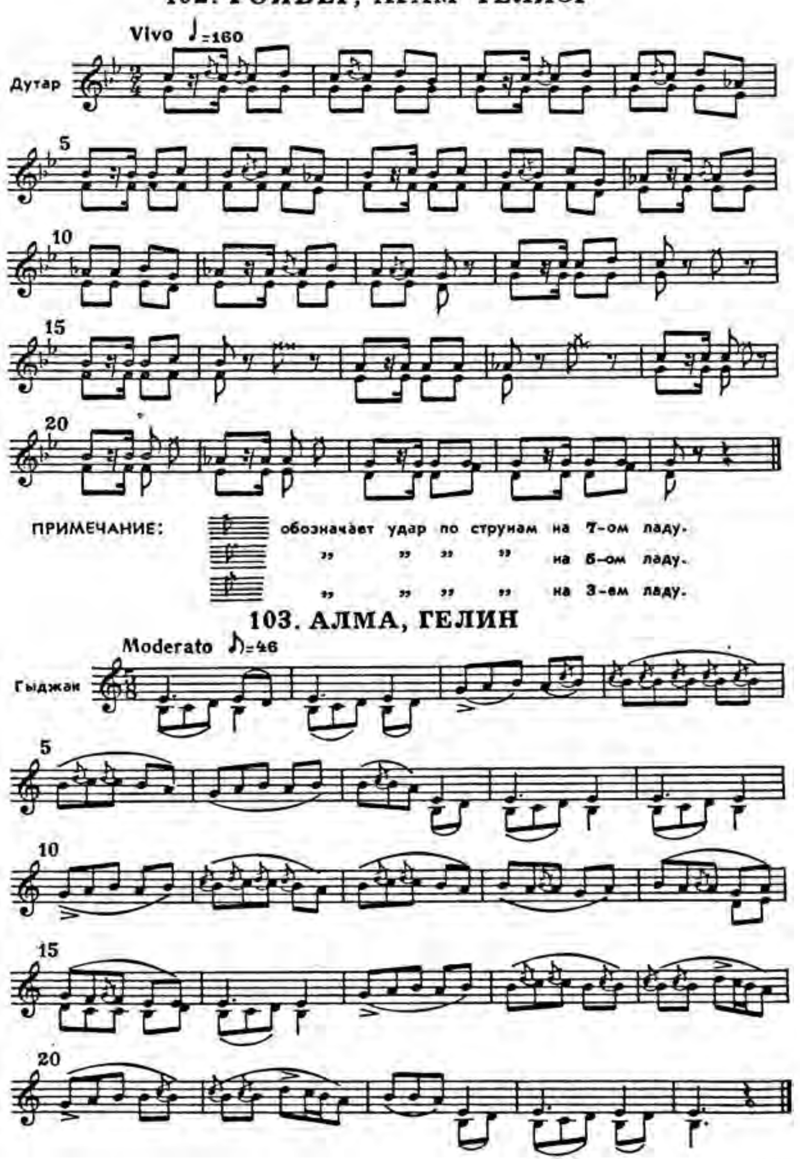
Moderato ♩=126

Дутар

101. ЖУМАГҮЛ



102. ГОЙБЕР, АГАМ ГЕЛЙЭР



104. ГОЖА БАГБАН

Moderato ♩. = 80.

Гыджак

105. ГАРЫПЛЫК
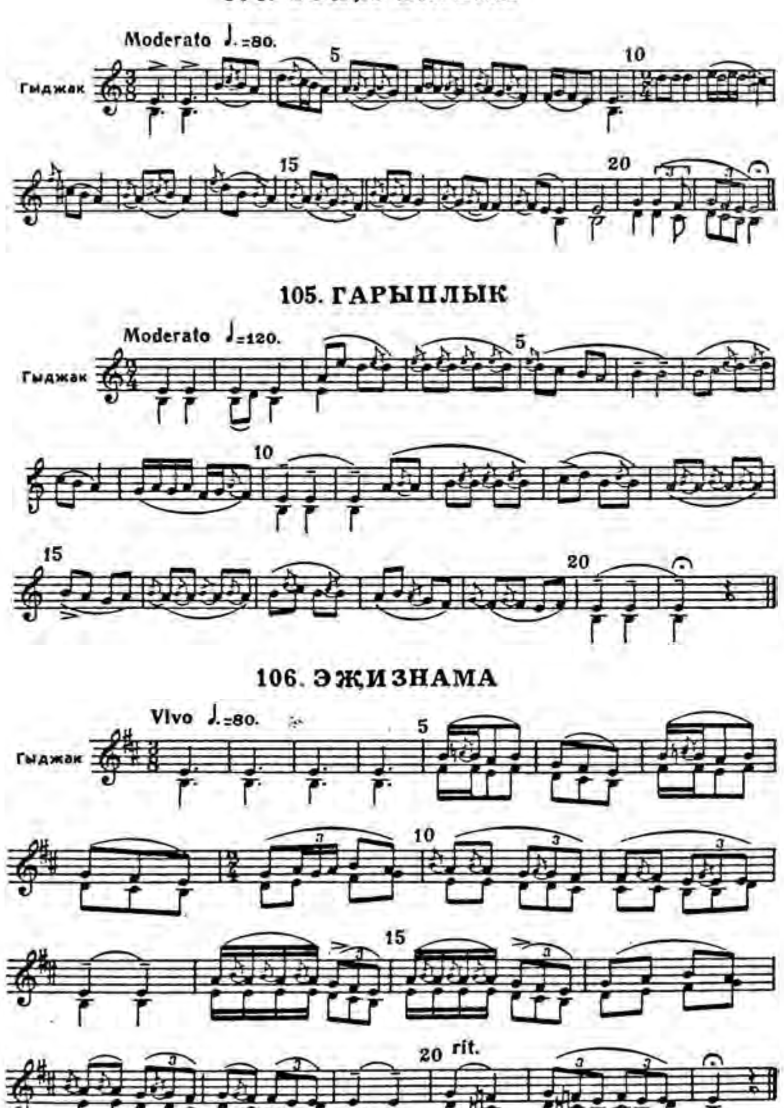
Moderato ♩ = 120.

Гыджак

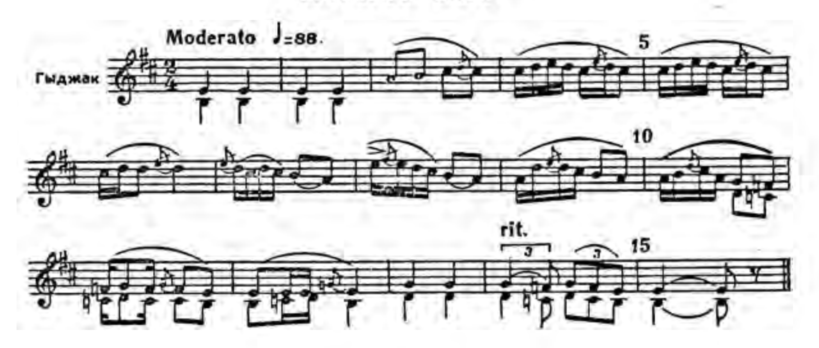
106. ЭЖИЗНАМА

Vivo ♩. = 80.
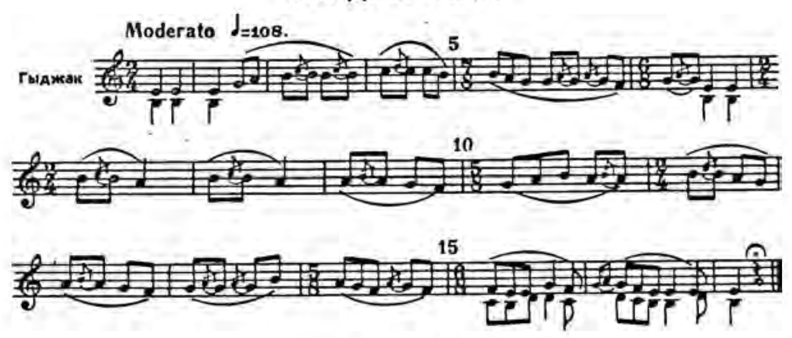
Гыджак



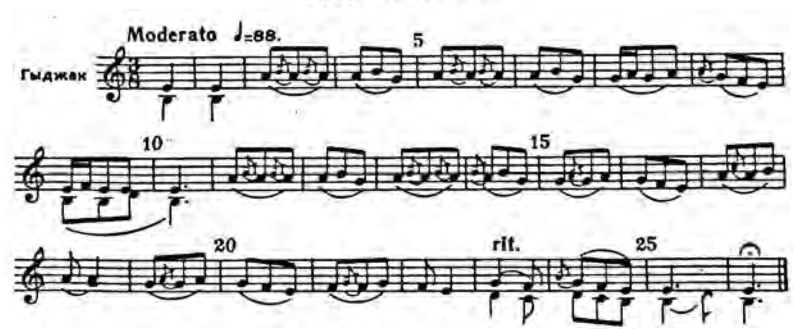
107. КӨР ГЫЗ



108. ДУРАНЖА



109. АКНУРЫ



110. ЯР ОНДА ГАЛДЫ

Vivo ♩=132.
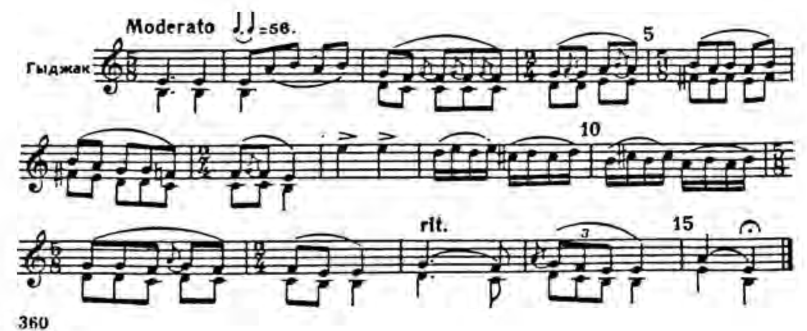
Гыджак
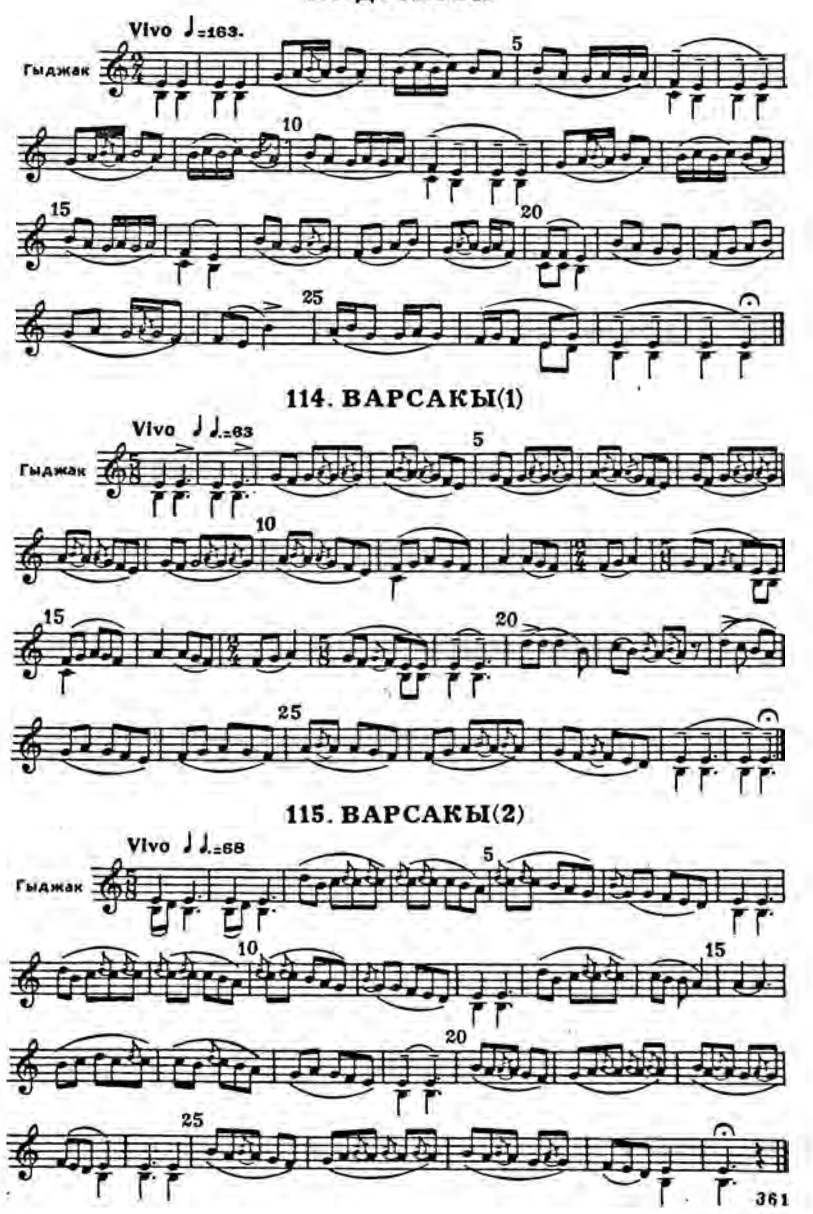
111. ПЕРИЗАДЫ ГӨРМЕДИМ

Moderato ♩=132.

Гыджак

112. МУХАММЕС(2)




113. ДУЗАРБА
Vivo ♩=163.
Гыджак
114. ВАРСАКЫ(1)
Vivo ♩♩.=63
Гыджак
115. ВАРСАКЫ(2)
Vivo ♩♩.=68
Гыджак

ПРИМЕЧАНИЯ

В основу настоящего издания положен печатный текст первого тома «Туркменской музыки», изданного в Москве в 1928 году Музыкальным сектором Госиздата. Редакторы нового издания стремились следовать этому тексту по возможности точно, внося только такие изменения, которые представляются сегодня совершенно необходимыми. Еще осторожнее редактировались нотные материалы тома (об этом см. в Примечаниях к нотной части).

В литературной части тома сохранены лексика и стилистика оригинала, воспринимающиеся современным читателем как немного устаревшие, но характерные для времени создания работы. Редактированию подверглись в основном излишне громоздкие фразы и явно устаревшие обороты, которых, особенно в экспедиционных дневниках В. А. Успенского, не так уж много. Наиболее существенные изменения, затрагивающие содержание труда, оговорены в последующих комментариях.

При редактировании нотных текстов учитываются изменения, внесенные В. Беляевым при публикации отдельных музыкальных образцов в других его работах, в частности в «Очерках по истории музыки народов СССР» (т. I, М., 1962).

Латинская транскрипция песенных текстов всюду заменена современным туркменским написанием. Опубликованный в первом издании «Ключ к латинской транскрипции туркменских текстов составленный А. П. Поцелуевским специально для публикации песенных материалов В. А. Успенского, в связи с этим опускается.

Именной и предметный указатели, а также дополненная библиография будут помещены во втором томе.

К стр. 25 * При пользовании первым изданием следует иметь в виду замечание самого А. П. Поцелуевского в письме В. Беляеву, написанном 23 апреля 1928 года в связи с выходом в свет труда: «Одно лишь жаль, что туркменская транкрипция и ключ к ней не подвергались вторичной корректуре, вследствие чего туда вкралось не мало досадных опечаток».

Г. Дж. Фармер (1882—1968) — английский музыковед, знаток ближневосточной музыкальной культуры, автор ряда капитальных трудов (в том числе — The Music and musical instruments of the Arab. L., 1916; The arabian influence on musical theory. L., 1925; The influence of Music: from Arabian sources. L. 1926; A history of Arabian music of the XIII century. L., 1929, 2-е изд.— 1967; Studies in oriental musical instruments, 1(2 stries. L.— Clasgow, 1931—1939; Turhish instruments of music in the seventeen the century.

Clasgow, 1937; The sources of Arabian music: An annotaded bibliography. Bearsden, 1940; Oriental studies, mainly musical. L., 1953; и др.).

В архиве В. М. Беляева (ГЦММК им. Глинки, ф. 340) сохранилась переписка с Г. Фармером, имеющая непосредственное отношение к работе над «Туркменской музыкой» (ссылки см. в тексте и в дальнейших комментариях).

К стр. 26* У В. М. Беляева употреблено выражение «туземные музыканты», которое здесь и далее редакторы считают необходимым заменить выражениями «народные», «местные», «туркменские» (в зависимости от контекста).

К стр. 29* По существовавшей в прежнее время традиции В. М. Беляев в значении «народ» нередко употребляет термин «народность», в связи с чем кое-где произведены соответствующие замены.

К стр. 30* В данном случае В. М. Беляев, вслед за Г. Фармером, в широко трактуемое понятие «арабская музыка» включает и музыку целого ряда неарабских народов Средней Азии, так или иначе связанных с арабской культурой в эпоху ее расцвета. Позднее сам В. М. Беляев писал: «Под цивилизацией арабов имеется в виду культура, сложившаяся к VIII веку у народов Передней и Средней Азии и Северной Африки на основе употребления арабского языка в литературе и науке». (Народная музыка и история музыки. Доклад на 17-й конференции Интернационального Совета народной музыки в Будапеште, 1964. См.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., «Советский композитор», 1971, стр. 220).

К стр. 32* По другим сведениям Абу Наср Мухаммед аль-Фараби родился ок. 870, умер ок. 950 года в Багдаде (см.: Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, стр. 532).

К стр. 35* Туркмены принадлежат в основном к долихоцефальной европеоидной средиземноморской расе (с существенной монголоидной примесью на севере). По языку они относятся к огузской ветви тюркоязычных народов.

** Примечательные сведения по истории туркменского народа содержит исследование А. Н. Кононова «Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-Гази, хана хивинского». М.-Л., 1958.

К стр. 36* Арминий Вамбери. Путешествие по Средней Азии. С-Пб., 1865, стр. 161, 154.

К стр. 39* См.: Академик В. В. Бартольд. Сочинения, т. I. М., 1963. Здесь и далее выражения «среднеазиатские турки», «турко-монголы», «турецкая литература» всюду заменены общепринятыми в настоящее время производными от слова «тюрки» («тюркский» и т. д.).

** В. М. Беляев употребляет двоякое написание — Невои и Навои. В дальнейшем это имя дается в общепринятом в Туркменистане варианте — Алишир Новаи (1441—1501).

К стр. 40* В прежнем издании эта фраза изложена следующим образом: «Разве не удивителен уже один тот факт, что музыка туркмен двухголосная, в то время как музыка Хивы, Бухары и даже Персии — одноголосная?» Основанием для редакционной правки послужили последующие работы самого В. М. Беляева (в частности, об узбекской инструментальной музыке и о персидских теснифах,— см.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971).

К стр. 43* Сесть в бест — воспользоваться основанным на старинном восточном обычае правом неприкосновенности убежища в наиболее почитаемых местах (мечети, гробницы, дома высших духовных лиц). До сих пор в Иране государство принуждено считаться с бестом.

К стр. 45* Почти всюду в первом томе В. М. Беляев и В. А. Успенский имеют в виду лишь народно-профессиональное искусство туркмен. На данное обстоятельство сам В. М. Беляев указывал в рукописи второго тома, в котором бытовому туркменскому пению, в частности женским песням, уделяется специальное внимание.

** Здесь подразумевается происхождение большинства туркменских программно-инструментальных пьес, но, конечно, не происхождение инструментальной музыки как таковой.

К стр. 49 * Alexander Chodzko. Specimens of the Popular Poetry of Persia etc. London, 1842. См. также: Каррыев Б. А. Сказания о Кер-оглы М., «Наука», 1968.

** Шталмейстер — начальник конюшни.

В туркменском героическом дестане о Гёр-оглы, содержание которого В. М. Беляев приводит в «Очерках по истории музыкальной культуры народов СССР» (вып. I, М., 1962, стр. 138), герой является сыном погибшего богатыря Ады-бека и его имя переводится как «Сын могилы», поскольку его мать также умирает при его рождении. Там же В. Беляев дает иную транскрипцию имени легендарного коня Гёр-оглы — Гыр-ат.

К стр. 51 * Хусейн-Мирза Байкара, Солтан-Союн и Султан-Хусейн — одно и то же лицо. См. стр. 39 и 52.

** В первом издании «Туркменской музыки» указаны другие годы жизни Новаи — 1440—1500.

*** Годы жизни Махтумкули — 1730—1782. Сведения Вамбери приведены В. М. Беляевым по его книге «Путешествие по Средней Азии» (СПб., 1865, стр. 159).

К стр. 55* Исфаген — город в Иране.

** См.: В. Беляев. Персидские теснифы. М., «Советский композитор», 1964.

*** В. Успенский. Классическая музыка узбеков. (К материалам по исследованию классических музыкальных поэм-макомов). Сб.: Советский Узбекистан, Ташкент, 1927.

К стр. 56 * Меймене — город в Афганистане.

Афганский танбур (у В. М. Беляева здесь — тамбур) — щипковый инструмент с четырьмя основными и 12-ю резонирующими струнами (см. статью В. М. Беляева «Афганская народная музыка» в сб. «О музыкальном фольклоре и древней письменности». М., 1971, стр. 196). Назван здесь ошибочно. В. А. Успенский говорит в данном случае об «афганском дутаре», то есть о двухструнном инструменте, что и подтверждается нотной записью.

К стр. 57 * Записи А. В. Затаевича казахских (киргиз-казаков — по старой терминологии) и киргизских (кара-киргизов) песен и инструментальных пьес см.: А. Затаевич. 1000 песен киргизского (казахского) народа. Оренбург, 1925; изд. 2-е, М., 1963; его же, 500 казакских (казахских) песен и кюйев. Алма-Ата, 1931; его же, 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934.

К стр. 58 * См. сноску ** к стр. 45.

** В дальнейшем В. М. Беляев не возвращался к этой повторно высказанной здесь мысли о происхождении вокальной музыки из поэзии. Напротив, в своих поздних работах он подчеркивал: «Из неразрывной связи напева и текста вырабатываются системы стихосложения, чем обусловливается в дальнейшем формирование поэзии как самостоятельной части художественной литературы». (Доклад «Народная музыка и история музыки» в кн.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, стр. 220).

К стр. 59 * В оригинале здесь и несколько раз после употреблено выражение «сюжетика».

** Здесь и далее слово «вид» нередко используется В. М. Беляевым в значении, близком к термину «жанр».

*** В. А. Успенский со слов того же Баба-Джан-Ишана переводит слово «варсакы» как «смесь» (см. стр. 60 и 185).

К стр. 60* В других транскрипциях — зыкр, зикр, зикир.

К стр. 61 * Арминий Вамбери, цит. соч., стр. 159.

** О женских туркменских песнях см. статьи второго тома.

*** «Чувал серпен» — «Чувал-серпен» (?), «Чувв серпен» (?) — «Снимающая покрывало» (?) См. т. II, стр. 164, 516. Чувал-гыз — буквально, «девушка, посаженная в мешок», то есть выданная замуж, но возвращенная к родителям до окончательной выплаты калыма (см.: В. Беляев. Очерки по истории музыкальной культуры народов СССР, вып. I, стр. 133); Irons,

W. The Yomut Turkmen. A. stady of Kinship in a pastoral society. University of Michiqan, 1969.

К стр. 62 * К своего рода обрядовым песням, помимо песен зыкыра (см. стр. 60), могут быть отнесены отдельные свадебные и некоторые другие песни, помещенные во втором томе.

К стр. 63* В настоящее время читателю можно рекомендовать, помимо упомянутых ранее, целый ряд трудов по истории Туркменистана (см. список литературы в т. II).

К стр. 64 * Какое именно изображение имеет в виду В. М. Беляев, установить не удалось.

** В данном издании воспроизводится с некоторыми добавлениями и редакционными поправками общий для обеих экспедиций В. А. Успенского алфавитный список туркменских музыкантов, подготовленный В. М. Беляевым (см. т. II). В связи с этим мы сочли возможным опустить здесь содержащий ряд неверных сведений и впоследствии частично уточненный самими авторами список, опубликованный в первом издании тома I. Этот список включал 51 бахши (в их число входят все дутарчи), 20 тюйдюкчи, 7 гыджакчи и один исполнитель на дилли-тюйдюке. От 14 бахши (дутарчи), четырех тюйдюкчи, трех гыджакчи и исполнителя на дилли-тюйдюке В. А. Успенский производил свои записи в первой экспедиции.

К стр. 65 * См., например, стр. 156.

** А. Самойлович. Материалы по среднеазиатско-турецкой литературе. СПб, 1908.

К стр. 66 * Ряд номеров данного абзаца изменен редакторами настоящего издания, поскольку ссылки на них у В. М. Беляева даны ошибочно.

К стр. 70 * Еще раз напомним, что простые формы бытового (женского) пения приводятся и анализируются во втором томе.

К стр. 71 * Здесь и далее словом «композиционный» заменено менее удачное — «формальный» (разбор формы).

К стр. 76 * При исполнении всех названных здесь образцов верхняя струна дутара, очевидно, была настроена на ля малой октавы, что дает соответствующую транскрипцию тонов ширван-перде.

К стр. 82 * Зигзагообразный знак показывает неполноту некоторых из приводимых здесь звукорядов.

К стр. 83 * Под «гармонической» сущностью звукоряда В. М. Беляев имеет в виду, очевидно, его ступеневое значение (строение).

К стр. 89 * Г. Риман. Музыкальный словарь. Перев. Ю. Энгеля. М., 1901, стр. 420.

К стр. 98 * Последняя из этих трех каденций взята из пьесы для гыджака.

К стр. 106 * Арминий Вамбери. Цит. соч., стр. 159.

К стр. 108 * В первом издании ошибочно указан № 51, соответствующий пьесе для дутара.

К стр. 111 * В современной транскрипции — салоры.

К стр. 113 * В данном исследовании, как и в материалах В. А. Успенского, всюду применяется термин «дутара» (вместо общепринятого теперь «дутар»). Поскольку впоследствии В. М. Беляев отказался от такого написания, редакторы настоящего издания сочли необходимым внести в авторский текст соответствующие исправления. Интересно в этой связи привести следующее авторское рассуждение, исключенное нами из основного текста исследования:

«Правильное туркменское название дутары — дутар. В русском склонении это слово можно было бы рассматривать как имя существительное мужского рода и склонять его соответствующим образом. Но по аналогии со словом гитара, а также имея в виду видоизменения названия этого инструмента у йомутов — тамдыра — и у киргизов (казахов — Э. А.) — домбра,— более естественным для него является присвоение ему женского окончания и соответствующего этому окончанию склонения».

К стр. 115 * Более точные данные о конструкции дутара и других туркменских инструментов, полученные в результате обмеров, приведены В. М. Беляевым во втором томе.

К стр. 118 * По поводу ошибочного включения в данный звукоряд ноты es^2 см. специальное замечание В. Беляева в гл. I второго тома «Туркменской музыки».

К стр. 120 * У В. М. Беляева здесь «копыз». В следующих его работах — «гопыз», что и послужило основанием для редакторских исправлений.

К стр. 128 * В. Успенский называет автором слов Молла-Кемине.

К стр. 130 * В. М. Беляев в списке туркменских музыкантов, помещенном во втором томе, приводит другую дату — 1889 г.

К стр. 133 * См. примечание к стр. 43. В данном случае — священное место у могилы Имам-Риза в г. Мешхеде.

К стр. 134 * Карры-Ата из Теджена (ум. ок. 1930).

К стр. 135 * Включив эту музыку в качестве «типичного образца пьесы для тюйдюка» в туркменскую главу своих «Очерков по истории музыки народов СССР» (вып. I, М., 1962, с. 155—157), В. М. Беляев сопроводил ее следующими пояснениями:

«По своему содержанию это лирический эпизод из сказания «Хурлюкга и Хемра», в котором Хемра, разлученный с Хурлюкгой, обращается к утреннему ветерку с просьбой отнести его привет милой:

О утренний ветерок, донеси мой привет дорогой Хурлюкге, донеси мои жалобы до слуха моей милой!

Возлюбленная ввергла меня в печаль. Я, как соловей в клетке, не могу лететь к моей подруге. Скажи ей об этом.

Я хотел бы быть лучом света для моей возлюбленной, рот которой, как фисташка и губы, как сахар. Скажи ей об этом.

Мое имя — Хемра. Никто не слышит моих стенаний. Так хоть ты, утренний ветерок, донеси их до моей милой Хурлюкги!

Пьеса состоит из вступления и пятикратного проведения с варьированием основного куплета.

Лад ее миксолидийский, заключительный каданс на терции.»

В своих примечаниях к американскому изданию «Очерков...» его редактор Марк Злобин не без некоторого основания возражает против последнего замечания В. М. Беляева, утверждая, что «фригийский» пентахорд h^1—f^2, в котором «h^1 является несомненной тоникой, а не третьей ступенью для предполагаемой тоники g^1», весьма характерен для туркменской музыки (Beliaev, Viktor M. Central Asian music. Essays in the history of the music of the peoples of the U.S.S.R. Middletown, Connecticut, 1975, s. 173).

К стр. 135 ** У В. Успенского автором текста назван поэт Хысров.

Часто встречающиеся разночтения в нотных подтекстовках айдымов, очевидно, связаны с произвольными изменениями, вносимыми народными певцами. В дальнейшем подобные разночтения специально не оговариваются.

К стр. 138 * См. Хаджи-Кулок-бахши.

К стр. 148 * Композиционный и ладозвукорядный анализ этой пьесы В. М. Беляев предпринял в «Очерках по истории музыки народов СССР» (вып. I, с. 148—149). Иную интерпретацию как формы, так и лада данного отрывка дает М. Злобин в комментариях к английскому переводу этой работы (op. cit., s. 172).

К стр. 149 * Еки-Дешик — Две дыры.

К стр. 150 * ГУС — Государственный Ученый Совет.

К стр. 154 * А. Самойлович. Этнографические мелочи из дневника путешествующего по Туркмении. «Живая Старина», вып. I. СПб, 1908, стр. 123—124.

К стр. 165 * Хенна — хна.

К стр. 171 * Правильнее — зем-зем. Местное название серого варана (Varanidae griseus).

К стр. 180 * Ныне районный центр Калинин.

** В списке, составленном В. М. Беляевым (см. том II), указано, что Джан-Маммет-гыджакчи родился в 1873 году. Если это так, то во время записи (1926) ему должно было быть 53 года.

К стр. 184 * Тохтамыш (ум. 1406—1407) — хан Золотой Орды (1380—1395), потомок Чингисхана. В 1388 году вторгся в Мавераннахр, был разбит Тимуром в 1391 году, вторично — в 1395.

К стр. 185 * В первом издании было принято написание Тюря-Бег-Ханым.

ПРИМЕЧАНИЯ К НОТНОЙ ЧАСТИ

Нотные записи В. А. Успенского, составляющие вторую часть тома, имеют ряд особенностей. Как уже говорилось в предисловии, в задачу собирателя не входила фиксация всех тонкостей вокальной и инструментальной техники народных музыкантов, достигавшей подчас поистине виртуозного уровня. Главное, на чем было сосредоточено внимание В. А. Успенского, передать интонационное содержание, общий выразительный смысл, целостную художественную концепцию каждой музыкальной пьесы. Следует подчеркнуть еще раз, что с этой главной и чрезвычайно трудной задачей В. Успенский справился как никто другой. Однако именно поэтому перед музыкантами, стремящимися воспроизвести нотные тексты сборника непосредственно на народных инструментах, возникают некоторые сложности. Обобщенный, порой игнорирующий детали способ записи ставит их перед необходимостью самим решать ряд технических вопросов, касающихся прежде всего исполнительских штрихов. Не всегда ясно, каким способом, каким специальным приемом следует добиваться звучания, на которое указывает запись В. Успенского в редакции В. Беляева. Отдельные моменты нотного текста, будучи понятны буквально, практически оказываются невыполнимыми по самой конструкции народного инструмента.

Чаще всего это относится к пропуску в записях В. Успенского повторяющихся звуков нижней струны дутара. При обычном, бряцающем ударе дутарчи не может не задевать сразу двух струн. Другое дело, что мелодического значения повторяющийся звук, возникающий при задевании второй струны, нередко не имеет (ввиду чего В. Успенский, видимо, и считал возможным опускать его при записи). В редакторских вариантах, предлагаемых в дальнейших комментариях, подобные пропущенные звуки помещены в скобки.

Оговорим кратко те немногие изменения, которые внесены в нотный текст настоящего издания его редакторами.

Помимо явных опечаток, выправленных безоговорочно, в инструментальных партиях дутара и гыджака сняты дублирующие друг друга паузы, которые в первом издании выставлялись отдельно для каждого из двух голосов. Напротив, всюду введены маленькие лиги при форшлагах. Наибольшее количество изменений внесено в пьесы для голоса. Инструментальная группировка, принятая в первом издании и для партии голоса, всюду заменена в айдымах вокальной. Кое-где во избежание большого числа добавочных линеек вокальная строчка изложена в другом ключе.
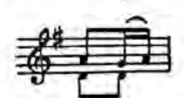
При переводе песенных текстов, ранее данных в латинской транскрипции, в современное туркменское написание особенности народной вокализации потребовали ряда отступлений от норм новой туркменской письменности. Это касается, в частности, полугласного *у* (оно же *в*, произносимое одними губами, без участия зубов). В первом издании «Туркменской музы-

ки» стр. 262), согласно «Ключу к латинской транскрипции» А. П. Поцелуевского, звук этот понимался и записывался с помощью английского *w*. При пении этот звук нередко трактуется как гласная. Поэтому редакторы настоящего издания предлагают для его записи букву *у* с обозначением краткости.

Особенности туркменской песенной вокализации заставляют вообще различать в записи краткие и долгие гласные. Последние выделены в настоящем издании сверху. Восклицания, вставные и припевные слова всюду подчеркнуты и набраны курсивом.
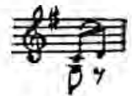
Предлагаемые далее редакторские расшифровки отдельных моментов нотного текста согласованы с туркменскими музыкантами, в частности с педагогом Ашхабадского музыкального училища, дутаристом и гыджакчи Бекмурадом Кутлымурадовым.

К стр. 193 * На верхней струне дутара в некоторых случаях возможно извлечение двух и более нот на один удар; подобный прием в дальнейшем обозначается лигой:



По словам Б. Кутлымурадова, данный прием весьма характерен для мервских музыкантов.

** Очевидно, здесь следует предполагать аналогичный способ исполнения:



*** Данная фигура вряд ли исполнима. Среди нескольких возможных редакционных вариантов исполнительской манере мервских музыкантов более всего соответствует следующий:



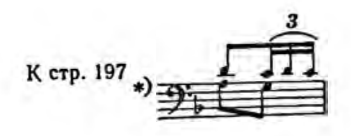
**** Из двух способов интерпретации подобных фигур в данном случае уместнее первый:



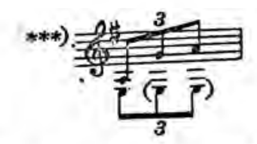
К стр. 194 * Здесь также возможны два способа исполнения:



К стр. 197







К стр. 198

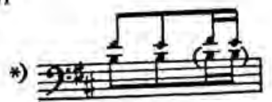




К стр. 199



К стр. 201



К стр. 202
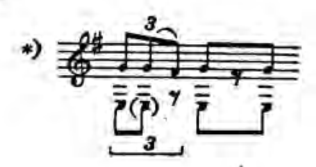








К стр. 203



К стр. 205



К стр. 223

*)

К стр. 226



К стр. 233 * Далее вся вокальная партия была записана В. Успенским в басовом ключе.

К стр. 235 * Подтекстовкой слога «гу» условно обозначен особый прием народной туркменской вокализации, так называемый «джоглотмак».

К стр. 236



К стр. 244
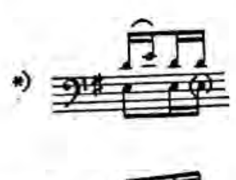


К стр. 255



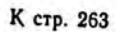
К стр. 257
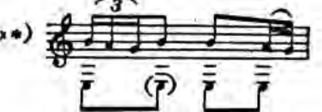


К стр. 259





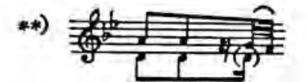

К стр. 263

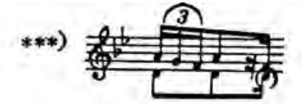




К стр. 295
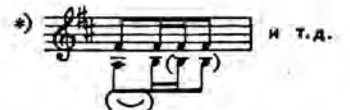






К стр. 298
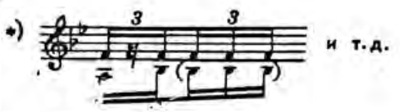


К стр. 302



К стр. 303



К стр. 312



К стр. 339



К стр. 343



К стр. 354



ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ I

Виктор Беляев

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

В. Успенский

МОЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ В ТУРКМЕНИСТАН В 1925—1926 ГОДАХ

ЧАСТЬ II

В. Успенский

СБОРНИК ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКИ

I. Мерв

а) Пьесы для дутара:

II. Тахта-Базар

III. Серахс

IV. Тахта

Успенский Виктор Александрович
и Беляев Виктор Михайлович

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

ТОМ I

Издательство «Туркменистан»

Редакторы издательства *А. Романова, Н. Эсенмурадов*
Художник *Д. Мамеджиков*
Художественный редактор *А. Синятинский*
Технические редакторы *Е. Затонская, Т. Гаврилова, А. Романова*
Корректор *В. Соколова*

Сдано в набор 6/VII 1977 г. Подписано к печати 29/IV 1979 г. Формат 60×90¹/₁₆
Бумага офсетная № 2 Физ. печ. л. 24 Печ. л. 24 Учетно-изд. л. 23,6
Тираж 15.000 Изд. № 11388 Цена в пер. № 5 2 р. 30 к. Зак. 586 И-7527.

Издательство «Туркменистан». Ашхабад, ул. Гоголя, 17-а.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Успенский В. А. и Беляев В. М.

Туркменская музыка. Т. I. / Ред. кол. Отв. ред. доктор филол. наук М. Косаев. Ред. преднсл. и коммент. Э. Алексеева. — А.: Туркменистан, 1979. — 384 с., 20 см.

2 р. 30 к. 15 000 экз.

Книга написана на материалах музыкально-этнографических экспедиций виднейшего ученого-фольклориста и композитора В. А. Успенского по городам и аулам Туркменистана. Она является первым и пока единственным по широте охвата документальным исследованием всех основных жанров туркменской народной музыки.

Систематическое описание и исчерпывающий анализ материалов, выполненный В. М. Беляевым с поразительной научной тщательностью, меткость этнографических наблюдений и обилие исторических фактов, привлекаемых для их осмысления, живость изложения и несомненные литературные достоинства путевых дневников В. А. Успенского, наконец, обширное собрание чудесных образцов музыкального творчества превосходных народных музыкантов, мастерски зафиксированное им в нотных записях — все это делает книгу незаменимым подспорьем для всех, кто интересуется не только музыкой, но и вообще духовной культурой туркменского народа.

№ 93

49.5 82Б
У77

Книжная палата ТССР $\frac{1979}{22 \text{ мая } 1979}$

2 р. 30 к.